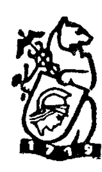
Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage
des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

Vierter Jahrgang 1939

Geleitet von Rudolf Steglich



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Inhalt

Inhaltsverzeichnis

zum

Archiv für Musikforschung, Jahrgang IV

Zusammengestellt von Hans Gerhard Hanschke

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

+

4. JAHRGANG 1939 / HEFT 1



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Archiv für Musikforschung

4. Jahrgang / 1939

Geleitet von Rudolf Steglich

+

Inhalt des 1. Heftes

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

4. Jahrgang 1939 Heft 1

Textierung und Besetzung in Ludwig Senfls Liedern[1]

Von Arnold Geering, Basel

Es ist 27 Jahre her, seit Arnold Schering durch den Hinweis auf die Ausdehnung des Instrumentenspiels im 15. und 16. Jahrhundert die herkömmliche Ansicht von dem ausschließlich vokalen Charakter der polyphonen Musik vor Palestrina erschüttert hat[2]. Auch das mehrstimmige deutsche Lied dieser Zeit gehört zum Teil wenigstens unter die Musik, die er als instrumental begleiteten, einstimmigen Cantus-firmus-Gesang aufgefaßt wissen möchte[3]. Scherings Umdeutung aller Zeugnisse beruhte, wie er selbst zugab, auf Behauptungen, die durch die Forschung erst bestätigt werden müssen[4]. Von den zwei Wegen, welche die Untersuchung dabei einschlagen konnte, dem Befragen der schriftlichen Dokumente oder der Prüfung der Musik auf ihre Eignung zu vokaler oder instrumentaler Ausführung, wählte er in der Hauptsache den letzten, den stilkritischen Weg. In dieser Problemstellung und auch in der Methode ist ihm vor allen H. J. Moser gefolgt und hat in einzelnen Liedern nach seiner Ansicht untrügliche „Instrumentalismen" festgestellt[5], und in ähnlicher Weise sucht auch Helmuth Osthoff vokale und instrumentale Stimmen und Partien in Liedern Heinrich Isaaks zu unterscheiden[6]. Was aber vokal oder instrumental möglich oder unmöglich ist, darüber haben sich die Forscher bisher nicht geeinigt[7], und so scheint die stilkritische Untersuchung allein nicht zu einer endgültigen Lösung führen zu können. Es sei deshalb einmal der

---

1 Zu Band 10 der Reichsdenkmale: Ludwig Senfl, Deutsche Lieder. Erster Teil: Lieder aus handschriftlichen Quellen bis etwa 1533, herausgegeben von Arnold Geering, Textrevision von Wilhelm Altwegg. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1938.

2 Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, Leipzig 1912.

3 Deutsche Haus- und Kirchenmusik im 16. Jahrhundert, Langensalza 1912. Aufführungspraxis alter Musik 1931. Vgl. auch seine Ausgabe: Einstimmige Chor- und Sololieder des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1912.

4 Die niederländische Orgelmesse, S. 12.

5 Instrumentalismen bei Ludwig Senfl, in J.-Wolf-Festschrift, Berlin 1922; Paul Hofhaimer, Stuttgart 1929, S. 119f.

6 Die Niederländer und das deutsche Lied, Berlin 1938.

7 Th. Kroyer, A cappella oder Conserto, Kretzschmar-Festschrift, Leipzig 1918. — Derselbe, Das A-cappella-Ideal, in Acta musicologica VI, 1934, S. 152ff.

andere der beiden Wege beschritten und Umschau gehalten nach schriftlichen Belegen für die Aufführungsart des polyphonen Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts; dazu können wohl die Beobachtungen, welche sich an den Quellen der Lieder Ludwig Senfls anstellen lassen, in besonderem Maße dienen.

Die ausschlaggebenden Zeugen für uns müssen die Handschriften sein und in zweiter Linie erst die Drucke, welch letztere für die Beurteilung der Sachlage bisher fast ausschließlich herangezogen worden sind. Die Hinweise, welche wir so erhalten, sind grundsätzlich von zweierlei Art: entweder nennen die Quellen ausdrücklich bestimmte Besetzungen, oder es können aus dem Vorhandensein oder Fehlen des Textes Schlüsse gezogen werden.

Quellen, welche instrumentaler Verwendung gedient haben, sind die Handschriften des Stadttrompeters Jakob, jetzt in der Augsburger Stadtbibliothek, Nr. 142a[1], und die Kopenhagener Handschrift Gl. Kgl. S. 1872. Die Augsburger Handschrift, welche in den Jahren 1499—1513 angelegt wurde, ist zwar ein „Chorbuch", in dem die vier Stimmen einander gegenübergestellt sind. Das widerspricht jedoch der instrumentalen Verwendung nicht ernstlich. Für die textlose Benützung spricht vielmehr der Umstand, daß bei einzelnen Stücken nicht einmal der Textanfang angemerkt ist. Die Kopenhagener Handschrift ihrerseits mit dem Datum 1541 bringt deutliche Hinweise auf die Besetzungen. So ist im Baß des Liedes *Ich klag den Tag* vermerkt: „auff pusaun vnd krumhorn". Außer an dieser Stelle finden sich Bezeichnungen der Instrumentierung noch bei drei anonymen Stücken, ebenfalls im Baß, bei *Dandernack* steht: „krumbhörner", bei *Hors mes largire* steht im Diskant: „krumbhörner" und bei *Laudate domini*: „auff 4 Zincken und 4 pusaunen"[2]. Es darf daher angenommen werden, daß die Fassungen der Lieder *Ich klag den Tag* und *Mit Lust tritt ich an diesen Tanz* in dieser Quelle, mit den häufigen Bindungen von Notenwerten gleicher Tonhöhe, Einrichtungen für Bläser sind[3]. Allem Anschein nach handelt es sich aber hier, im Gegensatz zur Augsburger Handschrift, nicht um rein instrumentale Verwendung; denn im selben Baßstimmheft, das jene Besetzungsangaben enthält, sind elf Stücke textiert.

Als Hinweis auf vokale Verwendung darf die Textierung einzelner oder aller Stimmen hingenommen werden. Selbstverständlich sei damit die Möglichkeit rein instrumentaler Aufführung nicht bestritten, so wenig als das Fehlen des Textes die vokale Verwendung ausschließt. Die Chorpraxis des 16. Jahrhunderts kannte noch nicht unsere heutige Art des Übens durch wiederholtes Vomblattsingen von Text und Musik zugleich, sondern sie erarbeitete Melodie und Worte zunächst getrennt, dann erst wurde der Text in die Melodie gesungen[4], wie das in romanischen Ländern heute noch manchenorts der Fall ist. Daher braucht auch nicht unbedingt Text und Melodie auf ein und demselben Blatt zu stehen[5].

---

[1] Siehe H. J. Moser, Paul Hofhaimer, 1929, S. 124.

[2] Siehe J. Foss in Aarborg for Musik, 1923, København, S. 30 u. 31.

[3] Auf allfällige nachträgliche Instrumentierung in der Basler Handschrift F X 17—20 hat H. J. Moser, Paul Hofhaimer, 1929, S. 120, hingewiesen. Siehe auch weiter unten.

[4] Siehe Georg Forsters Vorrede zum 2. Teil seiner „Teutschen Liedlein", 1540. Neudruck von M. E. Marriage, Halle a. S., 1903, S. 81.

[5] Siehe G. Schünemann, Geschichte der deutschen Schulmusik, Leipzig 1928, S. 75 u. 118.

Die Quellen nun aber, welche aus Senfls nächster Umgebung stammen, weisen den Text in zwei verschiedenen Anordnungen auf: Entweder ist der volle Text aller Strophen in allen Stimmen unter die entsprechenden Noten gesetzt oder die Worte sind im Tenorheft beigegeben, und in den übrigen Stimmen ist nur der Textanfang angeführt.

Volle Textierung in allen Stimmen zeigen die Handschrift München Staatsbibliothek Ms. 10 und die gestickten Notenhefte auf Schloß Ambras bei Innsbruck. In der Münchener Quelle, welche wahrscheinlich vor 1526 anzusetzen ist, sind sämtliche neun Strophen durchkomponiert. In den Ambraser Heften, welche zum Empfang Kaiser Karls V. in Innsbruck 1530 angefertigt wurden, sind die drei Liedstrophen sorgfältig unter den Notentext gesetzt. Ähnlich ist die Unterlegung in dem Diskantheft 40092 der Berliner Staatsbibliothek. Diese Art der Textierung kommt schon 1513 in Schöffers Liederbuch bei einem einzelnen Lied vor, in welchem der Text zeilenweise von verschiedenen Stimmgruppen vorgetragen wird[1], danach in seinem nächsten, zwischen 1513 und 1518 gedruckten Liederbuch bei allen Stücken.

Die Liedersammlungen in Wien und München[2], welche wie die vorerwähnte Münchener Handschrift von der Hand Lukas Wagenrieders stammen, fügen, sofern sie einen Text mitteilen, die Strophen nach der Tenorstimme an. Auch die Basler Handschrift F X 1—4 weist die gleiche Art auf. Daraus auf instrumentale Ausführung der andern Stimmen zu schließen, geht wohl nicht an[3]. Es genügt der Hinweis auf die vorerwähnte ältere Art des Einübens. Bei mehrstrophigen polyphonen Liedern ist die Unterlegung der ersten Strophe, wie wir sie gewohnt sind und wie sie von den Druckern des 16. Jahrhunderts aus Sparsamkeitsgründen eingeführt worden ist, eher verwirrend, da die Unterlegung der ersten Strophe nicht maßgebend sein kann für alle andern. Wenn es sich um bekannte Lieder handelt, so fehlt der Text in den Quellen. Seltsamerweise macht das Lied *Die Brünnlein, die da fließen* in der Wiener Handschrift, wo der Diskant durchgehend, Tenor und Baß teilweise mit Text versehen sind, eine Ausnahme[4].

Neben diesen beiden Textierungsarten der Hauptquellen erscheint in den späteren Einträgen der Münchener Handschrift 3155[5] der Tenor allein mit der ersten Strophe textiert und beigegebenen weiteren Strophen. Vielleicht darf man darin einen Hinweis auf die Ausführung als Tenorlied sehen, jene Besetzungsart also, die Praetorius 1619 als siebente anführt[6] und die Arnold Schering vor allen andern für die Wiedergabe des polyphonen Liedes vorschlägt. Den Wert dieses Zeugnisses setzt allerdings das späte Datum der Eintragungen (zwischen 1535 und 1545)

---

[1] Die Verteilung des Textes auf die verschiedenen Stimmgruppen ist wohl der Grund für die volle Textierung dieses Stückes und nicht seine Volkstümlichkeit, wie Osthoff a. a. O., S. 55, annimmt.

[2] Wien, Nationalbibliothek Hs. 18810 und München, Univ.-Bibl. Mus. Ms. 328—331.

[3] Wohl aber ist die Annahme instrumentaler Bestimmung bei den textlosen „Carmina" dieser Sammlungen berechtigt.

[4] Reichsdenkmale, Bd. 10, Nr. 39.

[5] Reichsdenkmale, Bd. 10, Nr. 67—69 u. 71—72.

[6] Syntagma musicum Bd. III, 1619, Neudruck von E. Bernoulli, 1916, S. 153.

herab; denn es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Art der Textunterlegung bereits unter dem Einfluß der gedruckten Liederbücher stand. Auch die Handschrift 236 der Schermarbibliothek in Ulm weist im Tenor und gelegentlich im Diskant Textierung auf; sie ist aber eine ausgesprochene Kompilation aus gedruckten Liederbüchern.

So sehr die alten Handschriften unser Urteil bestimmen müssen, dürfen wir anderseits die Textverhältnisse in den Liederdrucken nicht außer acht lassen. Der Tatbestand ist seltsamerweise auch von so umsichtigen Kennern wie H. J. Moser nicht ganz richtig dargestellt worden. Es kommen die folgenden beiden Arten der Textwiedergabe vor: Entweder ist der Text im Tenorheft nachgestellt, so in den Liederbüchern von Oeglin, 1512, Ott I, 1534, Gassenhawerlin 1. Ausgabe, 1535; oder der Text der ersten Strophe ist in allen Stimmen unterlegt, so bei Schöffer-Apiarius 1536, Heinrich Finck 1536, Forster 1539, 40, 49, 56, Salblinger 1540, Ott II 1544, Schmeltzel 1544, Berg und Neuber 1550[1]. Die vollkommenste Textierung hingegen weist, wie erwähnt, das schon im zweiten Jahrzehnt (zwischen 1513 und 1518) erschienene zweite Schöffersche Liederbuch auf, wo der Text aller Strophen in allen Stimmen unter die Noten gesetzt ist. Otts erstes Liederbuch von 1534 stellt insofern eine Besonderheit dar, als bei 13 von den 82 Liedern Senfls einzelne Stimmen textiert sind, und zwar immer diejenigen, welche den Cantus firmus enthalten. Damit hat diese Sammlung den Anlaß zu der Meinung gegeben, die korrekteste Wiedergabe für das polyphone Lied sei die Aufführung als begleitetes Tenorlied. Ott und die Münchener Handschrift 3155 stehen aber mit dieser Art der Textierung fast allein[2].

Das Textierungsverhältnis in den Liederdrucken von Schöffer, Finck und Forster ist bezeichnend: Schöffer, dessen Drucke in jeder Beziehung die schönsten sind, ist unter ihnen der erste, der sich an die Lösung des drucktechnisch schwierigen Problems der Textunterlegung wagt. Forster textiert mehr nur, „damit die Lieder nicht ohne Text seien“. Seine Absicht geht vor allem im ersten Teil seiner Sammlung dahin, Spielstücke zu bieten. Fincks Ausgabe der Lieder dagegen mit ihrer sorgfältigen Textierung — er gibt zudem in allen Stimmen alle Strophen — scheint auf guten, originalnahen Vorlagen zu beruhen und am ehesten die Überlieferung der Hofkapellen widerzuspiegeln. Die Vorlagen des Buchhändlers Ott, auf dessen erstes Liederbuch die Forschung sich bisher hauptsächlich stützte, waren nachweislich weniger gut.

Fragen wir weiter die Titel der Liederbücher, so erhalten wir etwa die formelhafte Auskunft: „lustig zu singen vnd auff allerlei Instrument dienstlich“. Ähnlich lauten die Hinweise der Titel bei Ott 1534 und 1544, bei Finck 1536 und bei Forster 1549 und 1556. Einzig Arnt von Aich sagt ausführlicher: „lustig zu singen, auch etliche zu fleiten, schwegeln vnd andern Musicalischen Instrumenten zu brauchen“. Von einem Gegensatz vokal-instrumental kann frühestens bei den ersten Liederbüchern von Forster gesprochen werden, indem das erste dem Titel nach „für allerley Instrumente zu brauchen“ ist, während das zweite „zu singen

[1] Siehe Reichsdenkmale Bd. 10, S. 125.

[2] Diese Textierungsart führt Paul Kugelmann 1558 in seinem Liederbuch konsequent durch.

vast lustig". Aus den Vorreden des Herausgebers geht aber wiederum hervor, daß die Scheidung nicht so streng aufzufassen ist, und daß vor allem davon keine Rede sein kann, daß die Lieder des ersten Buches ursprünglich nur für Instrumente bestimmt waren und die des zweiten nur für Gesang[1]. Wie Forsters Anweisung zum ersten Teil seiner Liedersammlung aufzufassen ist, erhellt aus dem Exemplar der Schermarbibliothek in Ulm (Ausgabe von 1552), wo im Diskant und Tenorbuch vermerkt ist, auf welchen Instrumenten die betreffende Stimme „gut" gespielt werden kann, ob auf der „Zwerchpfeiff" oder auf der „fleit", oder ob sie „gut zu singen" ist[2]. Ob diese Anweisungen nur für die Einzelstimme oder für das ganze Quartett gelten, bleibt allerdings eine Frage.

Eine Sonderstellung nimmt die Sammlung „Trium vocum Carmina" (Formschneider 1538) ein. Hier sind die Stücke nur mit Nummern versehen; weder der Autor noch der Textanfang sind angegeben. Der Herausgeber erklärt, daß der Grund dafür in der Mehrsprachigkeit der Tonsätze liege. Es ist zu bedauern, daß er sich über die Ausführung der Stücke nicht deutlicher ausdrückt. Immerhin liegt die Vermutung nahe, daß er an instrumentale Besetzung gedacht hat, wenn er schreibt: „Deinde in trium vocum carminibus videntur artifices magis sonorum eruditam mixturam spectasse, quam verba. Hac voluptate eruditus Musicus abunde fruetur etiam si nulla subjecta verba sint". Darauf deutet außerdem die Bezeichnung „Carmen". Auch der Charakter der Stücke sowie die teilweise Wiederkehr in Tabulaturen bestätigt die Ansicht, daß instrumentale Besetzung geboten ist.

Unser Überblick über die Quellen erweist einerseits die Mannigfaltigkeit der Verwendung des Liedes sowohl vokal als instrumental, rein und gemischt, anderseits stellt sich heraus, daß die Großzahl der Handschriften und Drucke auf die Frage „vokal oder instrumental?" streng genommen doch kaum eine eindeutige Antwort geben. Den Zeugnissen aber, welche sich als Hinweise für die Tenorliedverwendung eignen würden, gehen unzweifelhafte Belege, gedruckte und handschriftliche, für vier- und fünfstimmige vokale Besetzung aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts voraus.

Damit fällt die Beobachtung, auf die H. J. Moser seine Ansicht von einer „A-cappellisierung instrumental begleiteter Solotenorlieder" um 1536 stützte, dahin. Genau besehen wollen ja auch die Zeugnisse, welche Moser, Schering und Osthoff für das Tenorlied angeführt haben, auf das deutsche Lied des frühen 16. Jahrhunderts nicht recht passen. Mosers Beleg[3] stammt von 1450, Scherings Zitat aus Glarean[4] bezieht sich nicht ausdrücklich auf mehrstimmige Musik, und die Stelle, die Osthoff[5] fragmentarisch bietet, spricht zwar von der Schwierigkeit,

---

[1] Auch die stilkritische Untersuchung der Liederbücher kommt zu diesem Ergebnis; siehe A. Leckscheidt, Forsters Liederbücher, Diss. Heidelberg 1923 (Maschinenschrift).

[2] Eintrag „flöt" oder „fleit" im Diskant bei Nr. 41, im Tenor bei Nr. 14, 15, 41, 107, 108, 109, 112, 116, 121; „pfeiff" im Diskant bei Nr. 59, 68, im Tenor bei Nr. 14; „zwerch pfeiff" im Diskant bei Nr. 42, im Tenor bei Nr. 5, 6, 8, 15, 16, 18, 19, 21, 24, 26, 28, 51, 72, 97, 102, 105, 125, 130; „Sackpfeiff" im Diskant bei Nr. 53; „gut singenn" im Diskant bei Nr. 70, im Tenor bei Nr. 92.

[3] Paul Hofhaimer, 1929, S. 119.

[4] Aufführungspraxis alter Musik, 1931, S. 87.

[5] A. a. O., S. 57.

ein passendes Quartett zusammenzustellen, ist aber damit recht eigentlich ein Beleg für vokale Besetzung: vollständig angeführt würde der Wortlaut sogar gegen die Tenorliedauffassung sprechen[1]. Bildliche Zeugnisse aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Titelblätter von Ganassis Lehrbüchern „La Fontegara" 1535 und „Regola Rubertina" 1542, können aus örtlichen Gründen nicht auf das deutsche Lied bezogen werden.

Die Tatsache, daß Bezeichnungen instrumentaler Besetzung erst in den späteren Quellen auftauchen, läßt eher auf nachträgliche Instrumentierung schließen. Damit würden auch die viel angeführten Vorreden Forsters zu den ersten beiden Teilen seiner Liedersammlung ihren einfachen und klaren Sinn zurückerhalten: das was den ungeübten Stimmen der bürgerlichen Dilettanten zu schwer ist, das kann man spielen; die einfachen Lieder kann auch der einfache Mann mitsingen. Die stillschweigende Voraussetzung ist aber, daß die „dapferen Singer", d. h. die Mitglieder der Berufskapellen auch diese schwierigen Gesänge gemeistert haben.

*

Ist es auch wenig Neues, was sich aus unserer Übersicht ergibt, so ist es doch genug, um die bisherigen Ansichten richtigzustellen und der Forschung einen festeren Rückhalt zu geben. Es gilt nun noch zu untersuchen, ob diese Beobachtungen mit den Nachrichten über musikalische Aufführungen aus Senfls Umgebung übereinstimmen.

Am Hofe Kaiser Maximilians standen Ludwig Senfl, wie wir aus der wirklichkeitsgetreuen Darstellung im Triumphzug von Hans Burgkmair sehen, folgende Musikergruppen zur Verfügung:

1. Feldtrompeter: 6 Trompeten und 3 Pauken,
2. Trommler und Pfeiffer,
3. Lauten und Gambenensemble,
4. Bläser: Zinken und Posaunen, Schalmeien und Krummhörner,
5. Orgel,
6. Gemischtes Ensemble: Tämerlin (Langflöte und Einhandtrommel), 2 Schalmeien, 2 Lauten, Bratsche, Harfe, Gambe,
7. Cantorei mit Zinken und Posaune als Verstärkung von Diskant und Baß.

Für den Liedvortrag scheiden die beiden ersten Gruppen aus. Sie hatten ihre eigene, ungeschriebene Musik[2]. Wohl aber kamen sämtliche übrigen Gruppen für die Aufführung von Liedern in Betracht. Was uns als erstes auffällt, ist, daß gerade die beiden Besetzungsarten, welche in der Diskussion neuerlich einander gegenübergestellt worden sind, der A-cappella-Chor und der Sologesang mit Begleitung, nicht vertreten sind. Das heißt nicht, daß sie überhaupt nicht vorkommen, wohl aber darf man annehmen, daß sie nicht zu den häufigsten Besetzungen der damaligen Zeit gehörten.

---

[1] Glarean sagt kurz nach der von Osthoff zitierten Stelle (Übersetzung Bohn, S. 131): „Tenor zu singen schämen sich manche, weil es nämlich eine allzugewöhnliche Stimme sei, andere sträuben sich, da sie sich lieber in einer anderen Stimme hören lassen möchten . . ."

[2] Siehe Th. Kroyer, A cappella oder Conserto, a. a. O., S. 66. — Reichsdenkmale Bd. 7.

Daß ein Lied in erster Linie gesungen werden soll, ist selbstverständlich. Als maßgebliche Besetzung darf ein Chor von 16 Sängern (5—6 Knaben und 10 bis 11 Männern), gestützt von Zinken und Posaune, bezeichnet werden[1].

An dieser Besetzung hatte Kaiser Maximilian besonderes Gefallen gefunden, wie der Zuspruch zu dem Holzschnitt 25 des Triumphzugs[2] besagt:

Posaunn vnd Zinckhen han wir gestelt
zu dem Gesang, wie dann gefelt
der Kayserlichen Mayestat
dardurch sich offt erlustigt hat
aufs frölichist mit rechtem grundt,
wie wir desselben hetten kundt.

Was die Sänger des Bildes sangen, wissen wir nicht. Das große Chorbuch legt zunächst den Gedanken an eine Motette nahe, denn Lieder sind nur ausnahmsweise in solchen Folianten überliefert[3]. Und tatsächlich bezeugen auch die Berichte Messen und geistliche Musik in ähnlichen Besetzungen. Besonders wichtig sind in dieser Beziehung die Nachrichten über die festlichen Gottesdienste zur Osterzeit im Jahre 1512, als der Kaiser zum Reichstag in Trier weilte[4]. Anderseits erinnert der eben mitgeteilte Spruch, der vom Kanzler Marx Treizsauerwein abgefaßt sein mag, so sehr an den Ton einer großen Anzahl von Dichtungen, die Senfls Liedern zugrunde liegen, daß eine Beziehung zur musikalischen Liedkunst wohl nicht von der Hand zu weisen ist; darauf deutet mit großer Sicherheit auch der Wortlaut, denn Ausdrücke wie „erlustigt" und „frölichkeit" bezeichnen wohl die Freude an einem Lied, nicht aber die Andacht beim Anhören einer Motette oder Messe. Die Begleitung des Gesanges durch ein Blasinstrument, offenbar ebenfalls durch einen Zinken, ist außerdem belegt auf einem Holzschnitt von Hans Burgkmair im „Weisskunig"[5]. Auch hier steht der Annahme, es handle sich um den Gesang eines mehrstimmigen Liedes, nichts im Wege, und hin und wieder finden wir gleiche oder ähnliche Besetzung wie im Triumphzug bei weiteren Darstellungen geselligen Musizierens[6].

---

[1] Die kaiserliche Kapelle umfaßte 1512 10 Knaben, 2 Altisten, 4 Tenoristen und 3 Bassisten; siehe O. zur Nedden in ZMW. XV, 1932, S. 31; 1519: 20 Discantisten, 7 Altisten, 6 Tenoristen und 6 Bassisten, siehe A. Koczirz, in ZMW. XIII, 1930/31, S. 531 ff. Vgl. auch W. Ehmann, Das Musizierbild der deutschen Kantorei im 16. Jahrhundert, in der Max-Seiffert-Festschrift Musik und Bild, Kassel 1938, S. 78 ff.

[2] Vgl. Reichsdenkmalband 5, S. XI; H. Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931, Taf. XVII. [3] Siehe Neuausgabe Nr. 33.

[4] „Discantiert" wurde die Messe am 12. und 18. März; „figuriert" am 19., 20., 21. und 25. März, 2., 4. (Passion), 9. (Passion) und 11. April (Vesper an Ostern); „gesungen" am 25. April; „figuriert" „cum organo" am 31. März; figuriert und georgelt „vnd den basse mit eyner basunen darinne blasen laissen" am 18. April; discantiert mit Zinken und Posaune am 9. Mai; gesungen, georgelt mit Trompeten am 10. April; figuriert eventuell mit Trompeten am 14. März und 12. April. Bei der Palmsonntagprozession wurde gefiedelt und die Laute geschlagen. Siehe zur Nedden, a. a. O., S. 31.

[5] Siehe Haas, Aufführungspraxis, 1931, S. 123. Der Text zu diesem Bild von Marx Treizsauerwein (Weisskunig, S. 78) gibt, wie der „Preis der Tonkunst" des Joh. Boemius (M. f. M. V 1873, S. 107) keine nennenswerten Ergänzungen.

[6] Siehe Abb. 1 und das Titelbild in des Verfassers Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der

Hatte das Lied gefallen, so zupften, strichen und bliesen es der Kantorei die Instrumentisten bald nach. Diesem Zwecke mag etwa das handschriftliche Augsburger Liederbuch gedient haben, oder die Instrumentisten setzten die Stücke in die Tabulatur ab oder spielten sie nach dem Gehör. Noch zu Michael Praetorius' Zeiten war es nicht selbstverständlich, daß jeder Bläser nach Noten spielen konnte[1]. Auch die maximilianischen Musiker haben keine Notenblätter vor sich. Von Senfls Liedtenores gibt es eine ganze Anzahl Bearbeitungen für Laute von Hans Neusiedler, Hans Gerle, Ochsenkuhn, für Orgel oder andere Tasteninstrumente von Kleber, Sicher u. a. und für Klein- und Großgeigen von Hans Gerle.

Aus Arnold Schlicks Lautentabulatur ist auch bekannt, wie die polyphonen Lieder zur Laute gesungen worden sind: die Diskantstimme übernahm der Sänger und von den drei übrigen Stimmen wurden der Tenor (cantus firmus) und der Baß mit gelegentlichen Auszierungen gezupft, während der Alt weggelassen wurde[2].

Aus Senfls Münchener Zeit können wir keine ebenso konkreten Zeugnisse nennen. Wir wissen aber, daß unter Herzog Wilhelm IV. 11 Trompeter und 16 Musiker dienten. Zu den letzteren gehörte auch Peter Steudel als Bassist und Posaunist[3]. Von den übrigen Musikern interessieren der Kaplan und Altist Herr Lukas Wagenrieder, Senfls geschätzter Kopist, der Thorner Geiger Gregorius Crafft sowie der Organist Hans Schächinger. Auch Sebastian Hurlacher sei genannt — obwohl er erst nach dem Tode Senfls nachgewiesen ist —, darum nämlich, weil er neben seinem Hauptinstrument, der Posaune, noch Zinken, Pfeife und Geige spielte[4].

Bei dem Mangel an Berichten über Musikaufführungen am Münchener Hofe zu Senfls Zeit darf man vielleicht einige jüngere Zeugnisse heranziehen; wennschon sie ins zweite Jahrzehnt nach des Meisters Tod fallen, so ergeben sich doch Verbindungslinien, die nicht übersehen werden sollten. So erfahren wir aus den sechziger Jahren, daß die Sänger jeden Morgen beim Hochamt, Sonnabends und an Feiertagen auch bei der Vesper mitwirkten und die Bläser ihnen an Sonn- und Festtagen in der Kirche beistehen sollten. Die Streicher hingegen hatten ausschließlich bei der Tafel zu musizieren. Bei festlichen Gelegenheiten wirkten alle zusammen[5]. Bei der Tafelmusik des Münchener Hofes treten die schon bekannten Musikergruppen auf. So spielen zum ersten Gang die Bläser (Corna musa, flauti, pifferi, tromboni e cornetti) eine bekannte französische Chanson oder andere leichte Sachen. Zum zweiten Gang ertönen Canzonen, Motetten oder Madrigale auf Streichinstrumenten (viole di braccio con viole di gamba usw.). Zum Nachtisch erscheint die Sängerkapelle und singt, drei-, vier- und fünfstimmige Kompositionen.

Ein anderes Mal bestand das Programm der Tafelmusik sogar aus neun Nummern: zunächst musizierten Bläser (Battaglia zu 8 Stimmen von Annibaldo

Reformation, Aarau 1933; vgl. auch M. Seiffert, Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts, AMW. I, S. 49ff. [1] Syntagma Musicum III, Ausgabe Bernoulli, S. 135.

[2] Neuausgabe von G. Harms, Ugrino 1924, S. 40ff.

[3] Möglicherweise ist es der Musiker gleichen Namens, der auf dem erwähnten Kantoreibild in Maximilians Triumphzug die Posaune bläst.

[4] Siehe A. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. Leipzig 1894, S. 18ff.

[5] E. Elsner, Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis der weltlichen Musik im 16. Jahrhundert in Italien. Diss. Berlin 1935, S. 11.



Abb. 1. Unbekannter Meister (Deutschland, Mitte 16. Jahrh.). David und Bathseba. Ausschnitt. Basel, Historisches Museum.

5 Sänger, Zinken, Posaune, Organetto und Klavichord

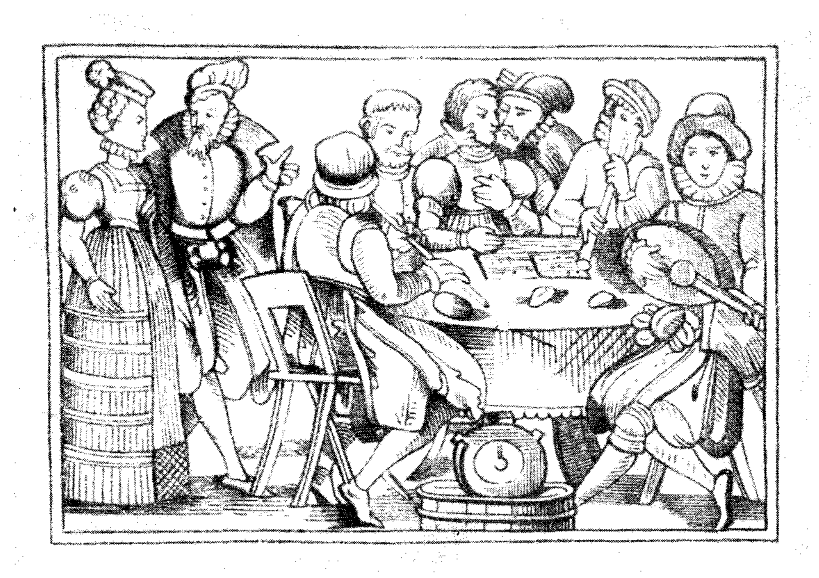


Abb. 2. Titelvignette zu: *Lieder-Büchlein, Darin begriffen sind zweihundert vnd sechtzig aller hand schöner weltlicher Lieder* . . . (o. O. Frankfurt a. M. bei Nic. Basse) *1582.*

3 Sänger, Laute, Zinken und Querflöte

Padovano, Motette zu 7 Stimmen von Orlando di Lasso, Madrigal zu 6 Stimmen von Alessandro Striggio), dann Streicher (Motette zu 6 Stimmen von Ciprian de Rore), darauf Streicher und Bläser zusammen mit einem Regale dolce (Concerto zu 12 Stimmen von Annibaldo Padovano), es folgen 6 Sänger, Streicher Flöten und Cembalo, dann wieder ein gemischtes instrumentales Ensemble, endlich ein dreichöriges Werk für Streicher, Flöten und Schalmeien, und den Schluß macht die ganze Musikerschaft mit 4 Solosängern[1]. Die Ähnlichkeit dieser Programme mit der Gruppierung des Triumphzuges sticht in die Augen und legt die Vermutung nahe, daß wir auch dort ein „Programm" vor uns haben. Das kaiserliche Konzert hätte also die folgenden Besetzungen aufgewiesen:

1. Lauten und Gamben,
2. Zinken und Posaunen,
3. Orgel,
4. Gemischtes instrumentales Ensemble,
5. Cantorei.

Der Umstand, daß allein die letzte Musikergruppe nach Noten musiziert, läßt es nicht ausgeschlossen erscheinen, daß hier mit einer eigens für den Anlaß geschriebenen Neuheit aufgewartet wird, während die andern Gruppen bekannte und beliebte Stücke zum kunstvollen Vortrag gewählt haben[2].

Den Charakter der Gelegenheitskomposition tragen viele Lieder Ludwig Senfls, vor allem die zahlreichen Stücke mit Akrostichen. Andere deuten durch ihren Inhalt auf das Tafelkonzert als passendsten Anlaß zur Wiedergabe. Es darf wohl gesagt werden, daß Senfls Lieder in ihrer Gesamtheit im höfischen Konzert ihren ursprünglichen Platz hatten, für den sie geschaffen wurden. Die Volksliedbearbeitungen machen dabei so wenig eine Ausnahme, wie die geistlichen Lieder oder wie Senfls persönliches Lied, das dem kaiserlichen Herrn den Dank für seine Berufung und seinem geliebten Lehrer Isaak Preis abstattet.

Hatte das Lied zur Unterhaltung der fürstlichen Tafelrunde gedient, so war seine Bestimmung eigentlich erfüllt. Doch war damit sein Leben nicht zu Ende. Die weite Verbreitung in Handschriften und Drucken beweist, daß diese Kleinkunst eine ganz besonders warme Aufnahme und Pflege im Bürgertum der deutschsprachigen Städte gefunden hat. Der Gebildete war es vor allem, der sie als Student in geselligem Kreise kennen und lieben lernte und der sie gern sammelte und weiter pflegte, wo und wie immer er konnte[3]. Und hier scheint nach Forsters erwähntem Zeugnis die instrumentale Übung in den Vordergrund getreten zu sein[4]. So erklärt sich auch das verhältnismäßig späte Auftauchen von Instrumentierungsbezeichnungen. Vielleicht darf man geradezu einen charakteristischen Wandel des Sprachgebrauchs darin sehen, wenn der Anweisung M. Praetorius' von 1619 eine solche vom Jahre 1512 gegenübersteht: die zeitlich frühere Quelle spricht davon, daß der Baß von einer Posaune dareingeblasen wurde, nämlich in den Sängerchor,

---

[1] Siehe E. Elsner, a. a. O., S. 49f.
[2] Vgl. auch ein weiteres „Programm" in des Verfassers obengenannter Arbeit, S. 71.
[3] Vgl. Abb. 3. [4] Ein etwas späteres Bildzeugnis dafür zeigt Abb. 2.

während die spätere Anweisung einzelne Solosänger in das Instrumentenensemble singen heißt[1]. Die chronologische Reihe von Musizierbildern, welche W. Ehmann vorlegt, erweist ebenfalls das Überhandnehmen der Instrumente um 1550[2].



Abb. 3. Jost Ammann 1568: *Eygentliche Beschreibung aller Stände.* Frankfurt 1568, Sigmund Feyerabend. 6 Sänger

Ludwig Senfls Liedschaffen steht am Anfang dieser Entwicklung. Bei dem Mangel an einwandfreien Belegen für die Tenorliedpraxis gilt es, seine Lieder daraufhin zu prüfen, ob sie mit dem nachweislichen Aufführungsapparat, mit der Cantorei, ausführbar sind. Dabei darf man wohl die Gesangskunst der Alten nicht unterschätzen. Auch wird man die Regeln für die Vokalmusik der klassischen A-cappella-Zeit nicht unbesehen auf das deutsche Lied anwenden dürfen. Dann aber kann wohl gesagt werden, daß bei den meisten Liedern Senfls mit einer ausgewählten Schar von Sängern und mit Zuzug von stützenden Instrumenten sich eine wirkungsvolle Darbietung erreichen läßt, ohne daß die von Schering erwartete unschöne Wirkung zustande kommt. Dies ist sogar heute nicht ausgeschlossen mit Sängern, die doch nach ganz anderen Grundsätzen geschult sind; warum sollten es die auserlesenen fürstlichen Kapellsänger, die Spezialisten in der Kunst des brabantischen Diskantierens, nicht gekonnt haben?

---

[1] Praetorius, Syntagma, S. 139. Über das „Dareinsingen" des Textes, siehe oben S. 2, Anm. 4. [2] Ehmann, a. a. O., S. 78ff.

Die Nachkommen des Bückeburger Bach

Von Christian Ulrich Freiherrn v. Ulmenstein, Berlin

Charles Sanford Terry stellt in seiner Veröffentlichung „Has Bach surviving descendents?"[1] fest, daß Johann Sebastian Bach 20 Kinder, 17 Enkel, 14 Urenkel und 1 Ururenkel hatte und sein Geschlecht, wenn überhaupt, so nur noch in der Nachkommenschaft seines Sohnes zweiter Ehe, Johann Christoph Friedrich — des sogenannten Bückeburger Bach — fortleben würde. Sanford Terry behandelt dann die ihm bekannt gewordenen Nachkommen des Bückeburger Bach im einzelnen und sucht unter Hinweis auf die Gerichtsakten über die Erbregelung der am 1. 10. 1852 in Bückeburg verstorbenen Christina Luise Bach den Beweis zu führen, daß auch der Bückeburger Bach keine heute mehr lebenden Nachkommen habe. Er endet seine Ausführungen mit den Worten: „Seit dem 13. 5. 1871 hatte Bachs Blut aufgehört in menschlichen Adern zu fließen". Einen ähnlichen Schluß zog vorher schon Gotthold Hey[2] aus den gleichen Akten.

Es handelt sich um drei Schriftstücke in den Akten über die Erbregelung[3] der letztüberlebenden Tochter des Bückeburger Bach, Christine Luise, die folgenden Wortlaut haben:

1. Actum Bückeburg den 20. Oktober 1852.

Erschien der Herr Kamm.-Registrator Carl Wilhelm Schötteludreyer und trug vor: Ich habe die mir im Original hier neben überreicht werdende Vollmacht von der Gattin des Kreisrichters Ritter zu Neustadt-Eberswalde und Fräulein Auguste Bach zu Berlin, welche durch den Herrn Kreisrichter Ritter auf mich übertragen ist, erhalten und gebe solche zu den Bachschen Verlassenschaftsakten: Ich trage nun zuvörderst darauf an: Einen Termin zur Publikation des Bachschen Testamentes anberaumen zu wollen.

Nach einem Schreiben des Herrn pp. Ritter sind außer den beiden Frauenzimmern, welche Vollmacht gegeben haben, keine Erben der pp. Bach bekannt, und sind die Geschwister der Erblasserin verstorben, auch überhaupt keine Erben und deren Aufenthalt bekannt.

Vorgelesen, genehmigt, unterschrieben
Schöttelndreyer
in fidem
Unterschrift.

---

[1] Musical Times, Juni 1930; verdeutscht von Bernhard Große-Arnstadt im Archiv für Sippenforschung 1930, S. 409.

[2] Gotthold Hey, Johann Christoph Friedrich Bach und seine Familie, Ergebnis der neuesten Forschung. Blätter für Schaumburg-Lippische Heimatkunde, Bückeburg 1928, Nr. 10ff.

[3] „Acta in Sachen betr. den Nachlaß der dahier verstorbenen unverehelichten Luise Bach. B. 1852", im Landesarchiv Bückeburg.

2. Actum Bückeburg in Curia den 23. 11. 1852.

Erschien heute der vormalige Feldwebel Weingarte und gab auf Befragen an: Ich heiße Georg Weingarte, war früherhin Feldwebel und bin jetzt 33 Jahre alt.

Mir ist ganz wohl bekannt, daß die verstorbene Christine Luise Bach einen Bruder zu Berlin hatte, welcher, wie ich glaube, Friedrich Wilhelm hieß. Er war, wie ich glaube, Capellmeister zu Berlin. Er, der Capellmeister Bach, war vor etwa 18 Jahren hier in Bückeburg zum Besuch. Er hatte zwei Töchter bei sich und auch seinen nachherigen Schwiegersohn namens Ritter.

Der pp. Ritter ist, wie mir Demoiselle Bach vor längerer Zeit gesagt hat, Königlicher Kreisrichter. Die Frau des Herrn pp. Ritter heißt, wie ich glaube, Wilhelmine. Eine Tochter des Kapellmeisters Bach ist noch unverehelicht und hält sich bei ihrer Mutter zu Berlin auf.

Diese unverehelichte Bach war auch damals vor etwa 18 Jahren mit hier, ich meine, daß sie Auguste hieß, weiß das aber doch nicht genau.

Die verstorbene Luise Bach hat oft von zwei Töchtern ihres Bruders gesprochen und sagte sie, daß ihr Bruder, der Kapellmeister Bach, sonst keine Kinder hinterlassen habe.

Der Kapellmeister Bach ist, wie ich gewiß weiß, tot, und schon vor sechs oder acht Jahren gestorben. Ich erinnere mich noch, daß damals die Nachricht von seinem Tode von Berlin kam.

Was ich hier ausgesagt habe, versichere ich an Eidesstatt als wahr.

Vorgelesen, genehmigt, unterschrieben
Weingarte
in fidem
Unterschrift
Syndikus.

3. Actum Bückeburg, den 25. 11. 1852.

Erschien heute der Registrator Schöttelndreyer und erklärte: ... Kann ich ... an Eidesstatt versichern und tue das auch hiermit, daß mir keine nähere oder keine gleich nahe Blutsverwandte der hier verstorbenen Luise Bach bekannt ist.

Vorgelesen, genehmigt, unterschrieben
Schöttelndreyer
in fidem
Unterschrift
Syndikus.

Nachdem dann noch Wilhelmine Ritter in einer in Eberswalde am 10. 10. 1852 aufgenommenen Verhandlung erklärt hatte, daß ihr keine näheren oder gleich nahen Blutsverwandten der Erblasserin bekannt wären, sah das Gericht als erwiesen an, daß Personen im gleichen Verwandtschaftsgrade wie die beiden Töchter des Wilhelm Bach zu dessen Schwester Luise Bach nicht mehr am Leben seien und übergab am 27. 11. 1852 den Nachlaß. Die Schlußfolgerung von Gotthold Hey und Sanford Terry, daß 1852 von Nachkommen des Bückeburger Bach nur noch die beiden Töchter des Wilhelm Bach am Leben waren, ist verständlich, es ist aber zu beachten, daß es in den Akten immer heißt, daß keine gleich nahen Verwandten wie die beiden Töchter des Wilhelm Bach „bekannt“ seien.

Und so läßt uns eine vollständige Auswertung des Bückeburger Archivmaterials zu einem anderen Schlusse kommen! Schon Hugo Lämmerhirt weist 1930[1] darauf

[1] Archiv für Sippenforschung 1930, S. 324, Besprechung von Terry, The Origin of the Family of Bach Musicians.

hin, daß noch eine schwache Möglichkeit bestände, daß trotz Terrys Ermittlungen heute noch Nachkommen des Bückeburger Bach und zwar durch die älteste Tochter Anna Philippine Friederike vermählte Colson am Leben seien. Er will diese allerdings in England, nicht in Deutschland suchen, da er von der Annahme ausgeht, daß die Bückeburger Colsons englischer Herkunft seien. Die Vermutung Lämmerhirts trifft zu, wenn die Nachkommen auch nicht in England, sondern in Deutschland und in Polen zu suchen sind.

Die Familie Colson kam 1725 mit Matern Philipp Colson nach Bückeburg. Dieser wurde am 29. 10. 1725 als Kanzleisekretär und Registrator des regierenden Grafen zu Schaumburg-Lippe bestallt und am 31. 10 als solcher vereidigt[1]. Er war aus Rastatt in Baden gebürtig und starb in Bückeburg am 28. 1. 1762 als gräfl. Hofrat und Kanzleidirektor. Das achte von den neun Kindern aus seiner Ehe mit Helene Anna Sophie v. Flotrop (get. Minden i. W. 23. 11. 1708, † Bückeburg 8. 1. 1799) war Ernst Carl Colson (get. Bückeburg 8. 1. 1746, † daselbst 30. 12. 1795), der Schwiegersohn des Bückeburger Bach. Um die Schicksale seiner Nachkommen und damit der des Bückeburger Bach verstehen zu können, müssen wir näher auf seinen Lebenslauf eingehen.

Als Ernst Carl Colson aufwuchs, war das kleine Schaumburg-Lippe ein Militärstaat im wahrsten Sinne des Wortes. Der regierende Graf Wilhelm (1748—1777), bekannt als kgl. großbritannischer Feldmarschall und als kgl. portugiesischer Generalissimus, führte in seiner Grafschaft die allgemeine Wehrpflicht ein und sorgte dafür, daß die Söhne seiner Offiziere und Beamten in erster Linie Offiziere in seinem Truppenkorps wurden. So hatten schon zwei ältere Brüder Colsons als schaumburg-lippische Offiziere im Siebenjährigen Kriege mitgefochten und Ernst Carl folgte ihrem Beispiel 1765 durch seinen Eintritt in das schaumburg-lippische Artilleriekorps, dessen Pflege dem Grafen Wilhelm besonders am Herzen lag. Nachdem Colson die Dienstgrade der Offizieranwärter im Artilleriekorps als Kadett, Feuerwerker, Stückjunker, Kondukteur durchlaufen und die letzten Feinheiten der Artilleriekunst auf der neugegründeten Artillerieschule auf dem Wilhelmstein im Steinhuder Meer erlernt hatte, erfolgte am 23. 7. 1768 seine Ernennung zum Leutnant. Neun Jahre lang führte er nun als Ingenieur und Artillerist die Aufsicht über den Bau der Fortifikationswerke, die auf den sogenannten Wilhelmsteiner Feldern an den Ufern des Steinhuder Meers errichtet wurden. Für seine Verdienste erhielt Colson am 14. 8. 1775 das auf Befehl des Grafen Wilhelm erbaute Forsthaus am Harrl mit einem Garten von $2^1/_2$ Morgen zum Geschenk[2]. Zwei Jahre darauf starb der Graf Wilhelm. Die von ihm angelegten Befestigungswerke wurden abgerissen oder verfielen, das Truppenkorps wurde Jahr für Jahr mehr vermindert, so daß die Berufsaussichten der Offiziere sich sehr verschlechterten. Colson, der am 11. 9. 1777 auf den Nachfolger, Graf Philipp Ernst, vereidigt war, war jetzt in Bückeburg als Informator im geographischen Zeichnen bei der Kriegsschule, die in Bückeburg noch in verkleinertem Umfange fortgeführt wurde, tätig. Außer-

1 Rep. I. B. 36b bzw. Rep. I. B. 39, Landesarchiv Bückeburg.

2 Vgl. v. Ulmenstein, Die vom Grafen Wilhelm gegründeten Kolonien am Harrl. Schaumb.-Lipp. Heimatblätter 1929, Nr. 3.

dem fand er, wie ein großer Teil der anderen Offiziere auch, Verwendung im Zivildienst, und zwar als Landmesser. Als Anfang 1787 die Hessen in Schaumburg-Lippe einfielen, wurde das Truppenkorps mit Ausnahme der Besatzung des Wilhelmstein, die standhaft die Übergabe weigerte, in hessischen Dienst überführt. Am 28. 2. 1787 erfolgte die Anstellung Colsons als Premierleutnant im Art.-Korps, am am 12. 3. 1787 seine Beförderung zum Stabskapitän. Aber er war kränklich und konnte den Frontdienst, den er in Bückeburg ja schon lange nicht mehr ausgeübt hatte, nicht bestehen. So kam er noch im gleichen Jahre um seinen Abschied aus hessischen Diensten ein, der ihm auch am 1. 10. 1787 bewilligt wurde. Hierzu mag ihn außerdem bewogen haben, daß nach dem Abzug der Hessen ein großer Teil der schaumburg-lippischen Offiziere wieder in die Dienste ihres Heimatlandes zurückkehrten und der Verbleib in hessischen Diensten als eine heimatfeindliche Handlung angesehen wurde, die er als gebürtiger Schaumburg-Lipper nicht auf sich nehmen wollte. Sein Entlassungspatent aus hessischen Diensten ist eins der wenigen Familiendokumente, die sich im Original bis heute bei den Nachkommen, die von einer Abstammung von Johann Sebastian Bach nichts mehr wissen, erhalten haben. Es sei daher hier im Wortlaut mitgeteilt:

> Von Gottes Gnaden Wilhelm Landgraf zu Hessen, Fürst zu Hersfeld, Graf zu Catzenelnbogen, Dietz, Ziegenhain, Nidda, Schaumburg und Hanau pp. Thun Kund und bekennen hiermit, daß Vorzeiger dieses, der Vest- und Mannhaffte Ernst Carl v. Colson seit dem 12. t. Mart. dieses Jahres als Capitaine bey Unserm Artillerie Regiment gestanden, und Zeit währenden Dienstes bey allen Vorfällen sich als ein rechtschaffener Offizier erwiesen, darüber Wir ein sattsames Genügen gehabt.
>
> Alldieweilen aber bey Uns derselbe um seine Erlassung gebeten, und deshalb um ein beglaubtes Zeugnis seines in Unsern Diensten geführten Wandels unterthänigste Ansuchung gethan; So haben Wir Ihme beydes hiermit ertheilen und obiges bezeugen wollen. Ersuchen und ge[bieten] an jedermänniglich, nach Standes Gebühr, denen Unsrigen aber befehlen Wir gnädigst, ihn Capitaine von Colson nicht nur aller Orten frey sicher und ungehindert pass- und repassiren, sondern auch demselben, wegen seines rühmlichen Betragens und Wohlverhaltens allen guten Willen und Beförderung angedeyen zu lassen: Solches sind Wir bey ereignender Gelegenheit, nach Erfordernis eines jeden Standes zu erwiedern erbötig, die Unserige aber verrichten daran Unsern gnädigsten Willen und Befehl. Urkundlich Unserer eigenhändigen Unterschrift, und beygedruckten fürstln. Geheimen Insiegels So geschehen Weissenstein den 1. t. Octob. 1787.
>
> Wilhelm L.
>
> (Siegel)
>
> Abschied für den Capitaine v. Colson vom Artillerie Regiment.

Ernst Carl Colson wird in diesem Patent als v. Colson bezeichnet, trotzdem ihm das Adelsprädikat nicht zustand. Bei seiner Rückkehr nach Bückeburg macht er auch keinen Gebrauch davon. Die Fürstin Juliane, die nun in Schaumburg-Lippe die Regierung führte, setzte dem Capitain Colson eine monatliche Pension von 10 Reichsthalern aus, wofür er „nach seinen Kräften" Landmesserarbeiten verrichten mußte. Zu seinem Grundstück am Harrl hatte er noch einen $6^3/_4$ Morgen großen Landkamp hinzu erworben, auch war er Bürger in Bückeburg geworden.

Am 29. 10. 1776 hatte Ernst Carl Colson Anna Philippine Friederike Bach, die älteste Tochter des Bückeburger Bach, geheiratet, die ihm 5 Kinder[1] schenkte,

[1] Nicht 6, wie Terry in „Johann Sebastian Bach, eine Lebensgeschichte", Neue Ausgabe,

von denen 2 nur das Kindesalter erreichten und 1 Sohn im Alter von 28 Jahren an Epilepsie starb. Schicksal und Verbleib der beiden anderen Söhne, von denen der ältere seinen Namen nach dem mütterlichen Großvater Bach: Johann Christoph Friedrich führte, der jüngere Carl Gottlieb hieß, war bisher unbekannt. Beide verließen früh ihre Heimat und ließen nur selten, später überhaupt nichts mehr von sich hören. Johann Christoph Friedrich Colson (geb. Bückeburg 8. 3. 1778) trat am 1. 2. 1793 entsprechend der Familientradition ins schaumburg-lippische Artilleriekorps als Kadett ein, wurde dann zum Feuerwerker befördert, erhielt aber am 30. 6. 1797 seine Dimission. Er entzweite sich mit der Mutter und den Verwandten und verließ die Heimat. Jahrelang war in Bückeburg sein Aufenthalt unbekannt. In den Akten[1] erscheint erst wieder ein Lebenszeichen von ihm, als er Erbansprüche geltend machte. Aus diesen Unterlagen ergibt sich, daß Friedrich Colson 1800 als Kondukteur (landwirtschaftlicher Verwalter) auf der Domäne Just bei Colberg tätig war, sich in fianziellen Schwierigkeiten befand und bald wieder seinen Wohnsitz wechselte. Er begann dann seinen Broterwerb als Hauslehrer zu suchen. Im Jahre 1806 war er als solcher bei einer adeligen Familie in Babiak tätig, 1817 befindet er sich in Zawosna (Russ. Polen), 1818 in Lipie bei Rosenberg. In seinen Schreiben aus diesem Jahre an die Schaumburg-Lippische Regierung bezeichnet er sich als „Professor", ohne indes ein Anrecht auf diesen Titel, der ihm bei den Taufeintragungen seiner Kinder auch nicht zugelegt wurde, zu besitzen. 1820 befindet er sich als Hofmeister auf dem Schlosse Boroschau bei Rosenberg O.S., 1822 schreibt er aus Rosenberg und klagt über Kränklichkeit. Er will das Bad Landeck besuchen. Der Grund der Eingaben aus diesen Jahren an die Regierung in Bückeburg war die Beerbung seines jüngeren Bruders Carl.

Dieser, Carl Gottlieb Colson (geb. Bückeburg 21. 5. 1788), verließ kurz nach dem Tode der Mutter, anscheinend wegen irgendeines Vergehens, als Siebzehnjähriger die Heimat und hielt sich kurze Zeit im Januar 1806 bei seinem Bruder in Babiak auf. Im August 1806 ist er als Handlungsdiener in Uexküll bei Riga. Noch im gleichen Jahre tritt er in kaiserlich russische Kriegsdienste, und zwar in die Eskadron von Stackelberg. Im Feldzuge von 1808 wurde er vermißt und ist seitdem verschollen. Die Schreiben des Bruders Friedrich bezweckten eine Todeserklärung des vermißten Bruders, um dessen Erbe antreten zu können. Dies war durch Erbschaften und Zinsen beträchtlich angewachsen. 1822 wurde dem Antrag des Friedrich Colson stattgegeben und sein Bruder Carl für tot erklärt.

1822 war Friedrich Colson das einzige noch lebende Kind der Anna Philippine Friederike Colson geb. Bach. Sein Lebensweg läßt sich noch einige Jahre verfolgen. 1824—1831 war er als Privatlehrer der Mathematik in Bischdorf O.S. tätig. In Bückeburg erfuhr man seit dem Jahre 1822 allerdings nichts mehr von ihm, so daß die Angaben in den Akten über die Erbregelung der Christine Luise Bach vom Jahre 1852, daß andere Verwandte nicht bekannt seien, zutreffen mögen. Friedrich Colson hatte etwa 1816 Josepha Schiweck (Schiwig) geheiratet. In einem Schreiben

Leipzig (1935), auf Stammtafel II angibt. Carl Ludwig Heinrich Colson, geb. 4. 8. 1802, kann kein Sohn des 1795 verstorbenen Ernst Carl Colson sein.

[1] Rep. III. Justizsachen 59, Landesarchiv Bückeburg.

vom Jahre 1820 an die Regierung in Bückeburg erwähnt er, daß er verheiratet sei und 2 Kinder habe. Josepha Colson pachtete 1824 die Pfarrwidmut in Bischdorf O.S. Ein noch im Besitz der Nachkommen befindliches Dokument sagt hierüber:

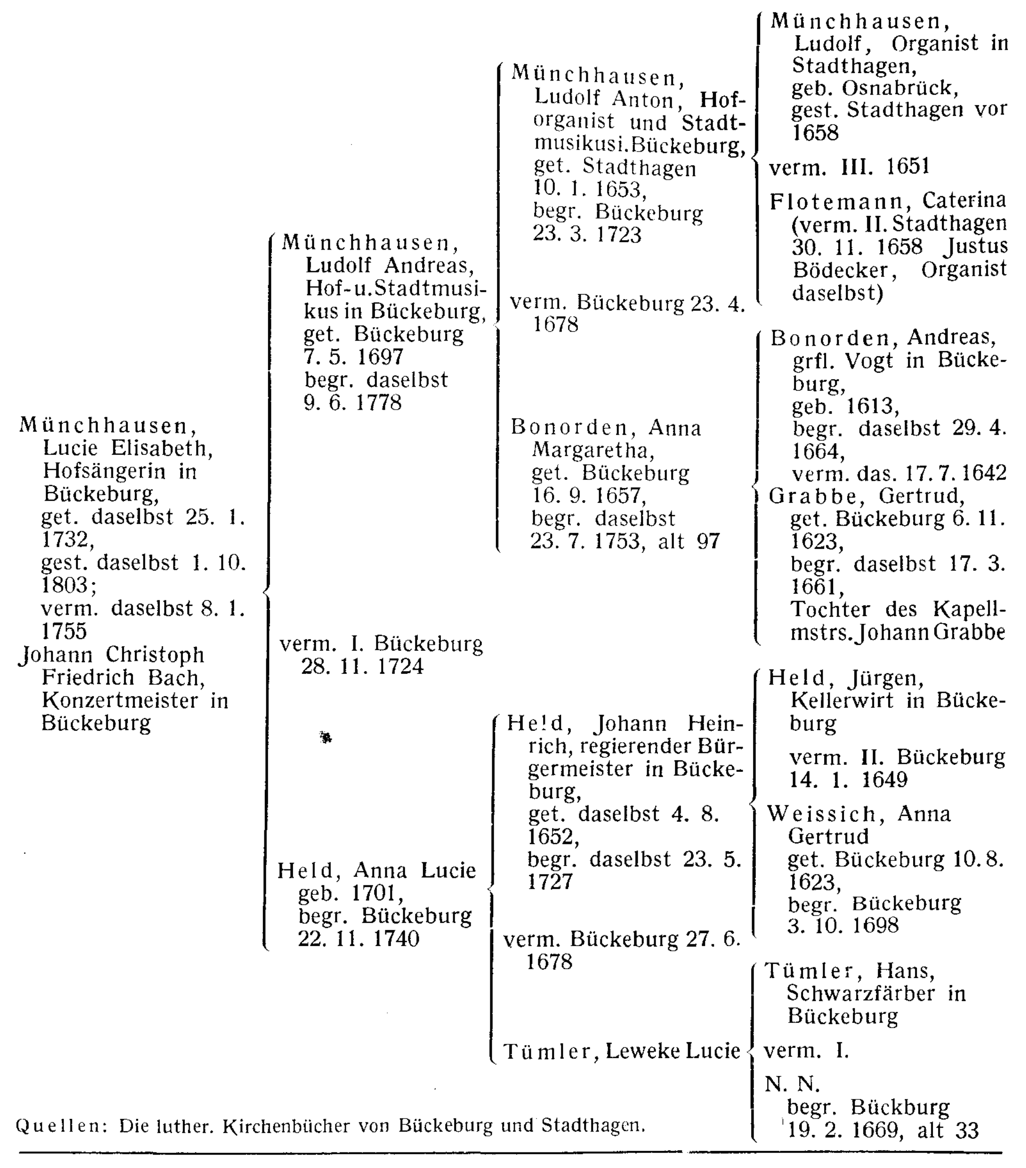
> Von Seiten des unterzeichneten Dorfgerichts wird hierdurch auf Pflicht und Gewissen attestirt, daß die Frau des Privatlehrers der Mathematik Herrn v. Colson, nehmlich Frau Josephe geborene Schiwig, die hiesige Pfarrwidmuth durch sieben Jahre in Pacht gehabt, hier gewohnt, ihre Beiträge zur ... pünktlich und unweigerlich geleistet, durch ihre Unterstützungen und Wohlthun überhaupt der Verunglückten und Kranken, sich die Liebe der Gemeindeglieder zu erwerben gewußt, und sich sonst jederzeit als Frau treu und ehrlich aufgeführt, und als Mieterin mit Umsicht, Fleiß, ... zu handeln verstanden.
>
> Bischdorf, den 13. Sept. 1831.
> Andreas Stephan Scholz
> Simon Stephan } Gerichter.
> Michael Zowada }

Das Sterbedatum des Friedrich Colson, der sich v. Colson nannte, und das seiner Ehefrau ließ sich nicht feststellen. In dem letzten ermittelten Wohnort, Bischdorf, sind sie nicht verstorben.

Friedrich Colson und Josepha Schiwek hatten insgesamt 6 Kinder, die allesamt verheiratet waren und eine zahlreiche Nachkommenschaft hinterließen. Diese lebt heute noch teils in Schlesien, teils im übrigen Deutschland, zum großen Teil aber in Polen. So war es nicht immer möglich, ihre Personalien genau zu ermitteln. Wir können jedoch als sippenkundliches Ergebnis der ermittelten Nachkommentafel feststellen:

Die Nachkommenschaft des Bückeburger Bach weist in den ersten Generationen keine besondere Lebenskraft auf. Wir finden unter den Kindern und Enkeln einen großen Prozentsatz früh gestorbener Kinder. Die übrigen haben sich teils nicht verheiratet, teils lebten sie in kinderloser Ehe. Einige waren nachweislich kränklich (1 Epileptiker). An musikalischen Begabungen ist nur 1 Sohn des Bückeburger Bach, nämlich der Berliner Wilhelm Bach, hervorzuheben. Wir können dann weiter aussagen, daß ein Enkel, der als Tunichtgut die Heimat verließ und nach mehrmaligem Berufswechsel als Hauslehrer von einem Haus zum anderen zog, durch die Eheschließung mit Josepha Schiwek dieser Entwicklung Einhalt gebot. Von seinen 6 Kindern stammen mindestens 28 Enkel und 52 Urenkel. Wahrscheinlich ist die Zahl der Enkel und Urenkel aber wesentlich höher. In den nächsten Generationen ist die Zahl der Nachkommen auch schon beträchtlich, steigert sich jedoch noch, da es sich um heute lebende Generationen handelt. Die Kinderzahlen und die Prozente der zur Eheschließung gelangten Nachkommen sind verhältnismäßig hoch. Ihrem Berufe nach waren die Söhne und Schwiegersöhne des Hauslehrers Colson, der selbst die Zwischenstufe in der Entwicklung bildet, Handwerker und Bauern. In den nächsten Generationen ist das Streben nach sozialem Aufstieg unverkennbar. Wir finden wieder eine größere Anzahl von Beamten, auffallend viele Lehrer, in jüngeren Nachkommenreihen einen Studienassessor und einen Hochschulassistenten: also eine aufsteigende Entwicklung, hervorgerufen durch den Einstrom des hochgezüchteten Bach-Münchhausenschen, auch Colsonschen Blutes in unverbrauchte Handwerker und Bauernsippen. Die

Ahnen des Bückeburger Bach sind bekannt[1]. Daß die Ahnenschaft der Lucie Bach geb. Münchhausen von ähnlicher Zusammensetzung war, ersieht man aus ihrer hier beigefügten Ahnentafel. Es zeigt sich auch hier in besonderem Maße musikalische Tradition. Unter der Nachkommenschaft des Hauslehrers Friedrich Colson habe ich besondere musikalische Begabungen nicht feststellen können. Es werden allerdings mehrere unter ihnen als musikalisch oder als sehr musikalisch bezeichnet[2]. Wie weit dies aber auf die Abstammung aus der Bach-Sippe zurückzuführen ist, bliebe der Untersuchung der Ahnentafeln dieser einzelnen Nachkommen vorbehalten.



Münchhausen, Lucie Elisabeth, Hofsängerin in Bückeburg, get. daselbst 25. 1. 1732, gest. daselbst 1. 10. 1803; verm. daselbst 8. 1. 1755 Johann Christoph Friedrich Bach, Konzertmeister in Bückeburg

- Münchhausen, Ludolf Andreas, Hof-u. Stadtmusikus in Bückeburg, get. Bückeburg 7. 5. 1697 begr. daselbst 9. 6. 1778
  - Münchhausen, Ludolf Anton, Hoforganist und Stadtmusikusi. Bückeburg, get. Stadthagen 10. 1. 1653, begr. Bückeburg 23. 3. 1723
    - Münchhausen, Ludolf, Organist in Stadthagen, geb. Osnabrück, gest. Stadthagen vor 1658
    - verm. III. 1651
    - Flotemann, Caterina (verm. II. Stadthagen 30. 11. 1658 Justus Bödecker, Organist daselbst)
  - verm. Bückeburg 23. 4. 1678
  - Bonorden, Anna Margaretha, get. Bückeburg 16. 9. 1657, begr. daselbst 23. 7. 1753, alt 97
    - Bonorden, Andreas, grfl. Vogt in Bückeburg, geb. 1613, begr. daselbst 29. 4. 1664,
    - verm. das. 17. 7. 1642
    - Grabbe, Gertrud, get. Bückeburg 6. 11. 1623, begr. daselbst 17. 3. 1661, Tochter des Kapellmstrs. Johann Grabbe
- verm. I. Bückeburg 28. 11. 1724
- Held, Anna Lucie geb. 1701, begr. Bückeburg 22. 11. 1740
  - Held, Johann Heinrich, regierender Bürgermeister in Bückeburg, get. daselbst 4. 8. 1652, begr. daselbst 23. 5. 1727
    - Held, Jürgen, Kellerwirt in Bückeburg
    - verm. II. Bückeburg 14. 1. 1649
    - Weissich, Anna Gertrud get. Bückeburg 10. 8. 1623, begr. Bückeburg 3. 10. 1698
  - verm. Bückeburg 27. 6. 1678
  - Tümler, Leweke Lucie
    - Tümler, Hans, Schwarzfärber in Bückeburg
    - verm. I.
    - N. N. begr. Bückburg 19. 2. 1669, alt 33

Quellen: Die luther. Kirchenbücher von Bückeburg und Stadthagen.

[1] Terry, Johann Sebastian Bach.

[2] Nach Mitteilung von Herrn Bergverwalter i. R. Alfred Liche in Militsch, dem ich auch einen großen Teil der Angaben über die Nachkommen des Hauslehrers Friedrich Colson verdanke.

Nachkommenliste

Bach, Johann Christoph Friedrich, geb. Leipzig 21. 6. 1732, † Bückeburg 26. 1. 1795 (Brustkrankheit), begr. Jetenburger Friedhof; grfl. schaumb.-lipp. Konzertmeister in Bückeburg; verm. Bückeburg 8. 1. 1755 Lucia Elisabeth Münchhausen, get. Bückeburg 25. 1. 1732, † daselbst 1. 10. 1803, begr. Jetenburger Friedhof; grfl. schaumb.-lipp. Sängerin. — 9 Kinder I. 1—9.

I. Kinder:

1. Bach, Anna Philippine Friederike, get. Bückeburg 7. 10. 1755, † daselbst 23. 8. 1804; verm. Bückeburg 29. 10. 1776 Ernst Carl Colson, get. Bückeburg 8. 1. 1746, † daselbst 30. 12. 1795, Hauptmann der Art. a. D., katholisch. — 5 Kinder II. 1—5.

2. Bach, Wilhelm Friedrich Ernst, geb. Bückeburg 24. 5. 1759, † Berlin, Linienstr. 113 25. 12. 1845 (Lungenschlagfluß); 1778 in London in Lehre, 1783 „Vertueux" in Minden, 1789 Kapell- und Konzertmeister in Berlin, 1810 a. D.; verm. I. Berlin 21. 1. 1798 Charlotte Philippine Elerdt, † Berlin 29. 11. 1801 (Scharlachfieber), Tochter des Friseur Elerdt; verm. II. Berlin 2. 8. 1802 Wilhelmine Susanna Albrecht, † Eberswalde 21. 8. 1862 (Altersschwäche), Tochter des Kriegsrat und Postdirektor Nicolaus Albrecht in Minden. — 2 Kinder I., 2 Kinder II. Ehe: II. 6—9.

3. Bach, Ludolf Anton, get. Bückeburg 23. 8. 1761, begr. daselbst 16. 8. 1763.

4. Bach, Christine Luise, get. Bückeburg 6. 9. 1762, † daselbst 7. 10. 1852, ledig.

5. Bach, Caroline Wilhelmine, get. Bückeburg 3. 2. 1765, † als Kind.

6. Bach, Eleonore Charlotte Ernestine, get. Bückeburg 6. 5. 1767, begr. daselbst 5. 1. 1779.

7. Bach, Friedrich August, get. Bückeburg 27. 1. 1769, begr. daselbst 23. 5. 1772 (Auszehrung).

8. Bach, Ludolf Emanuel, get. Bückeburg 3. 2. 1771, begr. daselbst 2. 1. 1773.

9. Bach, Dorothea Charlotte Magdalena, geb. Bückeburg 16. 9. 1772, † daselbst 21. 11. 1793 („immer kränklich gewesen").

II. Enkel:

1. Colson[1], Johann Christoph Friedrich, geb. Bückeburg 8. 3. 1778, † nach 1831; zuletzt Hauslehrer der Mathematik in Bischdorf Kr. Rosenberg O.S.; verm. vor 1817 Josepha Schiweck, † nach 1831, Pächterin der Pfarrwidmut zu Bischdorf. 6 Kinder (sämtlich katholisch) siehe III. 1—6.

2. Colson, Wilhelm Friedrich Carl, geb. Bückeburg 2. 4. 1781, † daselbst 30. 3. 1809, epileptisch, ohne Beruf, stand unter Vormundschaft des Kaufmann Reischauer, Todesanzeige in Schaumb.-Lipp. Anzeigen 1809, S. 50. — Unehelicher Sohn von Christine Wilhelmine Dake aus Bückeburg siehe III. 7.

3. Colson, Helene Lucie, geb. Bückeburg 20. 1. 1786, † unverheiratet vor 1818.

4. Colson, Carl Gottlieb, geb. Bückeburg 21. 5. 1788, Handlungsdiener in Uexküll bei Riga, dann 1806 in russischen Kriegsdiensten, Eskadron von Stackelberg, im Feldzug von 1808 vermißt, 1822 auf Antrag des Bruders Friedrich für tot erklärt.

5. Colson, August Wilhelm, geb. Bückeburg 14. 1. 1793, † daselbst 13. 5. 1795 (Blattern).

6. Bach, Caroline Auguste Wilhelmine, geb. Berlin (Friedrichswerder) 14. 12. 1800, † Eberswalde 13. 5. 1871 (Gelbsucht); verm. Berlin (Petri) 30. 6. 1849 Ludwig Albrecht Hermann Ritter, zuletzt Kreisgerichtsrat in Eberswalde, † daselbst 24. 3. 1871 (nervöses Fieber), keine Kinder.

7. Bach, Juliane Friederike Ernestine, geb. Berlin (Dorotheenst. Kirche) 8. 9. 1801, † Berlin (Sophienkirchhof) 28. 10. 1807.

8. Bach, Auguste Wilhelmine, geb. Berlin (Garn. Gem.) 6. 12. 1805, † Eberswalde 12. 2. 1858, begr. Berlin Sophien 16. 2., ledig.

9. Bach, Friedrich Wilhelm Ludwig, geb. Berlin (Georgenk.) 10. 11. 1807, † Berlin 26. 8. 1808, begr. Sophienkirchhof.

III. Urenkel:

1. Colson, Theophil, geb. Zawosna (Russ. Polen) 2. 2. 1817, † Laurahütte 10. 3. 1906, Schmiedemeister; verm. Gr. Strehlitz 18. 10. 1846 Alwine Lippok, geb. Gogolin, Kreis Gr. Strehlitz 28. 10. 1822, † Laurahütte 6. 6. 1900, Tochter des Kreissekretär Matthias Lippok u. d. Josepha geb. Pohl. — 6 Kinder siehe IV. 1—6.

2. Colson, Leokadia, geb. Kosteritz-Lubetzko 24. 3. 1819, † Laurahütte 27. 11. 1908; verm. Lubetzko 5. 2. 1849 Huntemann. — 3 Kinder siehe IV. 7—9.

3. Colson, Lisette, verm. Joseph Prandzioch, Bauer in Lubotzken. — 4 Kinder siehe IV. 10—13.

4. Colson, Clementine Adelheide Jeanette, geb. Bischdorf, Kr. Rosenberg 5. 5. 1826, † Beuthen O.S. 16. 9. 1895; verm. Franz Sczendzina, geb. Lubetzko, Kr. Lublinitz 10. 10. 1815, Konzipient in Tarnowitz, seit 1863 in Beuthen. — 6 Kinder siehe IV. 14—19.

---

[1] Die Namensform schwankt bei ihm und seinen Nachkommen zwischen Colson, v. Colson, Kolson und v. Kolson. Die richtige Form dürfte Colson sein, sie wurde hier immer angewandt.

5. Colson, Josefa Friederike Luise, geb. Bischdorf 18. 7. 1829, † Sielce bei Sosnowitz 12. 1890; verm. I. Rathmann, verm. II. Kern. — 4 Kinder siehe IV. 20—23.

6. Colson, Josef Ernst Friedrich, geb. Bischdorf 19. 2. 1831, † Tarnowitz 27. 9. 1903, Schuhmachermeister; verm. Katharina Jeziorek. — 5 Kinder siehe IV. 24—28.

7. Colson, Wilhelm Ernst, geb. Bückeburg 17. 4. 1806, † daselbst 6. 9. 1821 (hat sich erhängt); durch den Fürsten legitimiert.

IV. Ururenkel:

1. Colson, Bertha, geb. Strehlitz 16. 4. 1843, † Laurahütte 25. 2. 1923, verm. Hieronymus Schiedek, Schuhmachermeister.

2. Colson, Amalie Pauline Auguste, geb. Czasnau 23. 3. 1850, † Laurahütte 27. 4. 1932, verm. Laurahütte 17. 8. 1875 Johann Smekal, Schlosser, geb. Tobitschau 26. 6. 1849, † Laurahütte 21. 10. 1926. — 8 Kinder.

3. Colson, August, geb. Czasnau 12. 4. 1852, † Laurahütte 4. 10. 1918, Schlosser; verm. Katharina Ploch, geb. Laurahütte 30. 4. 1858. — 8 Kinder.

4. Colson, Berthold, Maschinenbauer in Leipzig. — 4 Kinder.

5. Colson, Theobald, geb. 20. 7. 1860, Hüttenobermeister a. D. in Laurahütte jetzt Siemianowice (Polen); verm. Hedwig Skoruppa, geb. 20. 12. 1869. — 4 Kinder.

6. Colson, Eduard Theodor, geb. Lazisk O.S. 12. 10. 1862, † Berlin 3. 6. 1927, Feldwebel im Inf.-Regt. 69, Oberregierungssekr., Inspektor an der Kaiser Wilhelm-Akademie in Berlin; verm. Trier 12. 1. 1894 Maria Magdalena Streit, geb. Trier 15. 10. 1869, wohnt Berlin Türkenstr.17. — 3 Kinder.

7. Huntemann, Luise, geb. Lubetzko 8. 4. 1852, † Laurahütte 1935; verm. Jakobswalde 11. 1869 Konstantin Drischel. — 4 Kinder.

8. Huntemann, Ottilie, geb. Pielahütte 11. 10. 1856, † Laurahütte 9. 7. 1922; Rentiere, ledig.

9. Huntemann, Marie, geb. Pielahütte 30. 10. 1859, wohnt in Breslau, Herderstr. 30; verm. Rosnochau, Kr. Neustadt O.S. Julius Gutsmann, Kaufmann. — 3 Kinder.

10. Prandzioch, Marie, verm. Franz Kompalla, Gärtner in Lubotzken.

11. Prandzioch, Karoline, verm. Drosdziok, Mühlenbesitzer in Tanina, Kr. Lublinitz.

12. Prandzioch, Joseph, Bauer in Lubotzken.

13. Prandzioch, Franz, Bauer in Lubotzken.

14. Szczendzina, Fritz, geb. Lublinitz 13. 5. 1851, Schlosser.

15. Szczendzina, Emilie, geb. Tarnowitz 20. 5. 1859, wohnt in Breslau, Hedwigstr. 14; verm. Beuthen 20. 4. 1880 Franz Walczuch, geb. Beuthen 8. 3. 1856, † Breslau 10. 1. 1916, Techn. Oberbahnassistent. — 2 Kinder.

16. Szczendzina, Franziska, geb. Tarnowitz 20. 10. 1861.

17. Szczendzina, Theodor, geb. Beuthen 6. 5. 1863, Schlosser in Lipine (Polen); verm. Friedenshütte ...

18. Szczendzina, Auguste, geb. Beuthen 20. 2. 1865, † Senftenberg N.L. 17. 8. 1928 als verwitwete Wischnewitzki.

19. Szczendzina, Hugo, geb. Beuthen 20. 9. 1866.

20. Rathmann, Marie, geb. Pielahütte (Gleiwitz) 8. 8. 1857, † Breslau 30. 6. 1934; verm. Johann Koziol, geb. Pielahütte 17. 5. 1855, † Breslau 4. 9. 1908, Kaufmann in Breslau.

21. Rathmann, Theodor, geb. Laskarzowka (Kr. Gleiwitz) 20. 4. 1859, † Breslau 19. 3. 1916; Reisender, ledig.

22. Rathmann, Heinrich, geb. Pielahütte 1. 4. 1861, † Breslau 4. 5. 1917; Kaufmann in Breslau seit 1885, sehr musikalisch; ledig.

23. Kern, Valeska, geb. Pielahütte 24. 10. 1866, wohnt in Breslau, Morgensternstr. 51; verm. Breslau 2. 6. 1890 Eugen Chuchul, Kaufmann, verstorben. — 2 Kinder.

24. Colson, Franz, geb. Soroski, Kr. Lublinitz 3. 12. 1862, † Gleiwitz 4. 7. 1929, Eisenbahnbeamter; verm. Kalinow 3. 9. 1888 Josephine Bulla, geb. Kalinow 5. 4. 1862, wohnt in Gleiwitz, Boskampstr. 7. — 6 Kinder.

25. Colson, Marie, verm. Bonk.

26. Colson, Johann, geb. Kochtschütz, Kr. Lublinitz 1. 3. 1870, nach Amerika ausgewandert und seit 1901 verschollen; Kaufmann und Gastwirt; verm. Königshütte 6. 5. 1895 Marie Pohl, geb. Breslau 4. 9. 1874. — 4 Kinder.

27. Colson, Joseph, geb. Lubotzken 21. 7. 1872, Schaffner in Gleiwitz, Neueweltstr.; verm. Lubotzken 21. 5. 1894 Marie Böhm. — 1 Kind.

28. Colson, Bertha, geb. Lubetzko, Kr. Lublinitz 28. 7. 1882, † Hindenburg O.S. 8. 11. 1932; verm. Tarnowitz 1910 Erich Kurka, geb. Tarnowitz 24. 5. 1887, Knappschaftslazarettsekretär in Hindenburg. — 3 Kinder.

Der Thibaut-Behaghel-Kreis

Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert

(Schluß)

Von Wilhelm Ehmann, Freiburg i. Br.

Geschichtsauffassung

Bei seinem Göttinger Studienaufenthalt (1792) geriet Thibaut in den Wirkungsbereich der „universalhistorischen Schule", der diese Universität ihren besonderen Ruf verdankte. Er wurde verbreitet durch die Geschichtslehrer Heyne, Schlözer, Gatterer. Hier lehrte zudem der Universitätsmusikdirektor Forkel, dessen „Allgemeine Geschichte der Musik" mit ihrem ersten Bande soeben erschienen war (1788). Sein auch für die späteren Musikerneuerer grundlegendes Nachschlagewerk über die „Allgemeine Literatur der Musik" kam im Göttinger Studienjahr Thibauts heraus[1]. In Jena hat der freundschaftliche Umgang mit Schiller, der hier als Geschichtsprofessor tätig war und die bezeichnenden Grundgedanken seiner Antrittsvorlesung weiter verfolgte, die geschichtliche Besinnung Thibauts gestärkt. Die ersten Heidelberger Jahre brachten häufige Geschichtsbetrachtungen mit dem eng befreundeten Geschichtsprofessor Wilken, die vielfach ins Politische übergriffen[2]. Schließlich wurde Thibaut durch die Auseinandersetzung mit Person und Schule des Rechtsgeschichtlers Savigny und die Verbindung mit den Brüdern Boisserée, die in Heidelberg für die Geschichte der Malerei warben, immer wieder auf geschichtliche Fragen gelenkt.

Am wichtigsten blieb für ihn die Göttinger universalhistorische Schule[3]. In Göttingen erfreute sich die Geschichtsschreibung dank der Zensurfreiheit besonderer Unabhängigkeit und Blüte. Im Gefolge Voltaires gaben ihr hier vor allem Schlözer und Gatterer die Richtung. Man schrieb nicht mehr vom Standpunkt der absolutistischen Regierung aus, sondern aus dem Blickpunkt des aufgeklärten Bürgers. Die Geschichtsschreibung galt nicht der Machtvermehrung, sondern der Bildungsweitung. Philosophische Gesichtspunkte traten ein. Alle Gebiete des kulturellen Lebens sollten umfaßt werden. Man blieb von Staat und Kirche auftragfrei, unterwarf die Geschichte jedoch der aufklärerischen Idee. Der spätere Historismus machte seine Einwendungen: man warf den Göttingern Mangel an geschichtlichem Sinn vor, ja völlige Ungeschichtlichkeit, da die Geschichte als

---

[1] Vgl. H. Edelhoff, J. N. Forkel, Göttingen 1935, S. 65.

[2] Die Freundschaft der Familien Thibaut-Wilken wurde unterstützt durch die beiderseitige Liebe zur Musik. Wilkens Frau, die eine Tochter des Leipziger Akademiedirektors und Bildnismalers F. A. Tischbein war, hing, wie auch Thibauts Frau, mit besonderem Eifer an dem häuslich-geselligen Gesang. Sie hatte eine „schöne Altstimme". Vgl. A. Stoll, Der Geschichtsschreiber F. Wilken, Kassel 1896, S. 41.

[3] Vgl. E. Fueter, Geschichte der neueren Historiographie, München 1936³, S. 334ff. Die Urteile dieses Buches sind nicht ohne Vorbehalt hinzunehmen.

Geschichte gar nicht zur Geltung kam. Sie war keine selbständige Macht. Man konnte sich nicht in die Vergangenheit hineinleben und sah alles aus eigenem Blickwinkel. Nicht von „unten“, sondern von „oben“ fiel das Urteil. Vom „Volk“ war nicht die Rede. Alle Menschen aller Völker und aller Zeiten wurden gleich behandelt. Sie ließen sich wie errechnete Größen verschieben. Die Überlieferung wurde nur so weit als wahr genommen, als sie nicht gegen die eigene Erfahrung und den gesunden Menschenverstand verstieß. In der Quellenarbeit mußte „alles Unnötige“ als Ballast fallen, um die allgemeine Fragestellung nicht zu belasten.

„Die Aufklärer schätzen die Ereignisse der Vergangenheit nicht nach ihrem historischen, sondern nach ihrem polemischen Wert“ (Fueter).

Die Geschichtsidee der universalhistorischen Schule verband sich mit der universalen Menschheitsidee. An ihr nahmen alle Völker der Erde fördernd teil. So schreibt Schlözer eine „Weltgeschichte in ihren Hauptteilen“ und Werke über die Osmanen und Mongolen. Forkels Musikgeschichte ist notwendig eine „Allgemeine Musikgeschichte“. Am Anfang der Geschichte steht die vorgefaßte Idee. So muß Forkels Geschichtswerk mit einer „Metaphysik der Tonkunst“ beginnen. Die eigene Wissenschaft wird stets im Zusammenhang des Gesamtwissens gesehen. Damit ist es für Forkel klar,

„daß man die Musikgeschichte einer Zeit nicht isoliert für sich, sondern nur im Rahmen des gesamten Lebens einer Kultur behandeln könne und daß sie sich nur auffassen lasse von einem Gesamtverständnis der Kultur her“ (Edelhoff).

Thibaut hat sich diese (un)historische Grundhaltung seiner Lehrer zu eigen gemacht. Sie bricht hervor in seiner Auseinandersetzung mit Savigny[1]. Aus praktischer Notwendigkeit und vernunftmäßiger Einsicht warb Thibaut für eine allgemeine Gesetzgebung des deutschen Volkes. Savigny trat ihm entgegen, und zwar aus geschichtlichen Besinnungen. Der große Berliner Rechtslehrer kämpfte unter dem Anstoß Herders gegen die aufklärerische Geschichts- und Rechtsauffassung der Gefolgschaft Thibauts, der er

„Sinn und Gefühl für die Größe und Eigentümlichkeit anderer Zeiten, sowie für die naturgemäße Entwicklung der Völker und Verfassungen, also alles, was die Geschichte heilsam und fruchtbar machen muß“,

absprach. Für Savigny sind Gewohnheit, Sitte, Brauch, Glaube als Äußerung des selbstzeugenden Volksgeistes die eigentlichen gesetzschaffenden Mächte. Auf die „stillwirkenden Kräfte“, nicht auf die „Willkür des Gesetzgebers“ kommt es ihm an. Fremdvölkisches wird abgelehnt. Das geschichtlich Gewordene, die gewachsene Gestalt bleibt ihm unantastbar. Die Wissenschaft erhält nur eine innerlich ausgleichende, glättende Rolle. Die vernunftregelnde Absicht Thibauts scheint ihm wie die „Anwendung des wundarztlichen Messers auf unsern Rechtszustand“; dabei können wir

„auf gesundes Fleisch treffen, das wir nicht kennen und so gegen die Zukunft die schwerste aller Verantwortungen auf uns laden“. „Gegenüber Thibauts chirurgischen Aspirationen ist seine ärztliche Kunst internistisch, pflegend, hygienisch, konservierend“ (Rothacker). „So wohnt der historischen Schule eine gewisse reaktionär-quietistische Neigung von Anfang an inne, wie der naturrechtlichen Schule eine gewisse politisch revolutionäre, kulturell aufklärerische Richtung stets geeignet hat“ (Landsberg).

---

[1] Vgl. Einleitung, S. 429f.

In diesem Streit bildet sich die naturrechtlich-philosophische Schule mit Thibaut und die historische Schule mit Savigny als Führer aus. Es stehen einander gegenüber: Verfechten einer Idee und Beschreibung der Tatsachen; entschlossene Tat und verzeihendes Verstehen; „chrirurgische" und „internistische" Methode; Natur, Mensch, Volk, Nation als „abstrakte Modifikation einer Weltvernunft" und „Entfaltung des Lebens als individuelle Konkretion der täglichen Wirklichkeit" (Rothacker); bessernde Nutzanwendung in der Gegenwart und relativierende Einfühlung in die Vergangenheit; bevorzugte Verwendung des Vernunftbesten aller Völker und ausschließliches Zurückgehen auf die Geschichtskräfte des eigenen Volkes. So muß Savigny die von vaterländischem Schwung getragenen gesetzgeberischen Absichten Thibauts für verfrüht, gewaltsam, unmöglich halten.

Die musikgeschichtlichen Bemühungen Thibauts liegen in der gleichen Richtung wie seine rechtsgeschichtliche Auffassung. Der Musikliebhaber kommt aus Kritik an Musik und Musikbetrieb seiner Gegenwart zur Musikgeschichte. Seine Leitsätze für eine Musikverbesserung werden auch zu Leitsätzen für eine Musikgeschichte. Nicht umgekehrt. Die Idee des „Klassischen" und der „Reinheit der Tonkunst" steht am Anfang. Die Geschichte hilft dazu, ihr weitere Stützen, ihr eine vernunftgemäße und zweckgerichtete Anwendung in der Gegenwart zu geben. Die Geschichte wird der zuvor vernunftmäßig erstellten Musikidee unterworfen, ihre Weisungen hat sie als willige Dienerin zu erfüllen, ihrer praktischen Nutzanwendung in der Gegenwart soll sie den Stoff liefern. Thibaut stößt sich als Universalhistoriker nicht daran, daß er sein musikalisches Ideal aus einer fremdvölkischen Welt, der römischen Papstkapelle, holen muß. Allein hier, und zwar auch erst in der Spätzeit, fand sich der „reine a cappella-Gesang" verwirklicht. In der Geschichte des eigenen Volkes war er nie Wirklichkeit gewesen. So muß er auch hier seine „chirurgische Methode" anwenden und die überlieferte Musik von allen Instrumentalismen beschneiden, damit sein Ideal „rein" wachse. Auch die kanonische Reihe der Komponisten ist fremden Blutes. Auf dem Gebiet des „Nationalliedes" bleibt Thibaut sogar bemüht, möglichst aus allen Völkern Beispiele zu sammeln. Wenn Savigny auf die organischen geschichtlichen Bindungen seines Gegenstandes bedacht war, so sieht Thibaut darüber hinweg. Die Art und Weise, wie seine erwählte Musik in die Geschichte eingebettet lag, ist ihm gleichgültig. So übergeht er die geschichtlichen Musizierformen. Liturgischer einstimmiger Gesang, vielstimmige Kirchenmusik, Kampfgesang der Wilden, Trinklieder geselliger Tafelrunde — alle Musik überträgt er auf die abgeschlossene, in sich gekehrte Musizierform seines häuslichen Kreises. Das wird nicht als Notlösung empfunden; im Gegenteil: erst hier scheint ihm die Musik „wahrhaft rein" zur Geltung zu kommen. Man zieht die Musik aus ihrem geschichtlichen Boden heraus, beschneidet sie nach bestimmter Regel und überpflanzt sie neu in einen künstlichen Boden. Die Musik wird, wie die Menschen der Aufklärungshistorie, zu einer errechneten Größe, die sich beliebig hin und her schieben läßt. Aus der gleichen Geschichtsauffassung kommt Thibaut unbedenklich zu seinen Kürzungen. Ein echter Anhänger der historischen Schule würde eine Beschneidung des organischen Geschichtsgebildes als Verbrechen an der Geschichte ablehnen. Künstlerisch schwächere Stellen gehören ebenso mit zum gewachsenen Ganzen wie gut gelungene

Teile. Thibaut jedoch will nur seiner Musikidee Genüge tun. Was die Forderung seiner ästhetischen Formel nicht erfüllt, muß fallen. So streicht er alle „schlechten" Teile fort und „verbessert" die Texte[1]. Ein Savigny-Anhänger würde die Frage nach der Güte gar nicht aufzuwerfen wagen. Thibaut stellt sich „über" die Geschichte, seine Gegner „unter" sie. Ihm kommt es nur auf den historischen Beweis seines ästhetischen Lehrsatzes an. Wie die aufklärerischen Geschichtswerke, so gelten auch die musikgeschichtlichen Arbeiten Thibauts der Bildungsschicht. Die musikgeschichtlichen Erkenntnisse sollen der guten Bildung zugeführt werden und hier als Teil des allgemeinen Bildungsganzen dem endlichen humanen Menschheitszweck dienen.

Aus dieser allgemeinen musikgeschichtlichen Grundhaltung weist Thibaut der Musikgeschichte bestimmte Aufgaben zu:

1. Die Musikgeschichte soll die Kenntnis des „Klassischen" als Muster vermitteln. Thibaut eröffnet seine Kampfschrift mit den Worten:

> „Wohl nie ist es so allgemein wie jetzt anerkannt, daß geschichtliches Studium und Kenntnis des vorhandenen Klassischen die Grundlage des gediegenen Wissens ist und sein soll. Denn nur dadurch können sichere Fortschritte gemacht werden, daß man durch die Lehren anderer unterrichtet, mit neuem Eifer das Gute weiter zu fördern sucht" (S. 1).

Mit Hilfe der Geschichte soll das Musikideal aufgestellt werden. Sie gibt das Vorbild, das in bestimmte Lehrsätze gefaßte „klassische" Musikmuster, dessen Befolgung allein einen eigenen gesicherten Fortschritt verbürgt.

2. Die Musikgeschichte soll den guten musikalischen Geschmack bilden und erhalten. Baumstark belegt:

> „Thibaut hielt das historische Studium der Musik für unerläßlich zur Begründung eines guten musikalischen Geschmacks und zur Erhaltung der Musik als ächter Kunst"[2].

An dem erstellten „klassischen" Richtmaß bildet die Geschichte das ästhetische Urteil des Einzelnen aus. Da die Richtschnur verbindlich ist, muß es möglich sein, auch den Geschmack einheitlich zu bilden. Echte Kunst ist vom „klassischen" Geschmack abhängig. So dient die Musikgeschichte zugleich der Erhaltung echter Kunst.

3. Die Musikgeschichte soll talentlose Musiker am eigenen Komponieren hindern. Dazu ruft Thibaut aus:

> „Wäre das historische Studium der Musik allgemeiner, so würden wir ungemein viel weniger öffentlich auftretende Komponisten und jene vielfache Entheiligung der verschiedenen Style nicht zu beklagen haben"[3]. „Auch kann die Kenntnis älterer Meisterwerke negativ den großen Vorteil haben, daß talentlose Anmaßung von ihrer Schwäche überzeugt wird, und, statt zu schaffen, sich mit dem ruhigen Genuß und der Verbreitung dessen, was uns die Vorzeit als musterhaft überliefert hat, beschäftigt" (S. 1).

Die Musikgeschichte legt auch den schaffenden Komponisten der Gegenwart auf ihr Ideal fest. Die Geschichte soll ein Abweichen von dem durch sie selbst vorgezeichneten „klassischen" Wege unmöglich machen. Wer die „klassische"

---

[1] Thibauts und Behaghels Textveränderungen, die auch in der kirchenmusikalischen Restauration gern vorgenommen wurden, haben ihren gemeinsamen Grund in der Affektenlehre. Der Affekt des Textes muß dem Affekt der Musik entsprechen. Wo das nicht der Fall zu sein scheint, wird eins dem andern angeglichen.

[2] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 135. [3] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 140.

Forderung nicht erfüllen kann, gebe das eigene Schaffen auf und diene dem Ideal wenigstens in „ruhigem Genuß"; so verdirbt er nicht den Stil und fördert immerhin den guten Geschmack.

In dieser Aufgabensetzung wird aufs neue deutlich, welche Rolle Thibaut der Musikgeschichte zuweist: Dienerin seiner Musikidee zu sein.

Damit muß der Musikerneuerer auch an die Musikgeschichtsschreibung besondere Forderungen stellen:

1. Die Musikgeschichtsschreibung soll eine Darstellung der musikalischen Formenentwicklung geben. Baumstark fordert im Sinne seines Lehrers:

> „Ein Forschen über die geschichtliche Entwicklung der Musik in demjenigen Sinne, daß man die Musik aus dem Gesichtspunkte der Technik, der Harmonielehre und der Compositionslehre auffaßt, und demgemäß zeigt, wie die Erfindung, Verbesserung und Benutzung der musicalischen Instrumente immer weiter gediehen sei, wie die Anwendung der verschiedenen Accorde und Satzarten aufkam und sich vervollkommnete, wann dieser oder jener Styl entstanden sei, wie sich die verschiedenen Gattungen und Formen der musikalischen Composition aufeinander folgten u. dgl. — ein solches Forschen hat auch sein Verdienstliches. Bekanntlich besitzen wir vorzügliche Arbeiten dieser Art, allgemeine wie besondere"[1].

Hier sucht der Klassizist seine Befriedigung. Das musikalische Muster muß in seine Teile zerlegbar, muß beschaubar und nachbildbar gemacht werden. Der Musikgeschichtsschreiber hat die Entwicklung des Vorbildes von seinen Anfängen bis zur Vollkommenheit zu zeigen. Dabei herrscht der Entwicklungs- und Fortschrittsgedanke.

2. Die Musikgeschichtsschreibung soll eine Darstellung der musikalischen Ästhetik geben. Die reine Formdarstellung genügt dem Thibaut-Kreis nicht:

> „Allein auch diese Methode vergißt die Musik als eigentliche Kunst, und von den inneren Fortschritten derselben als solcher gibt sie keinen Aufschluß. Eine wahre Kunstgeschichte der Musik fehlt uns. Nämlich eine Geschichte der Musik, welche bei aller Rücksicht auf die Technik in Composition und Vortrag zeigt, wie sich die Musik ästhetisch in der Harmonie zwischen Technik und eigentlichem Tonkunstwerke durch die verschiedenen Zeiten, Völker, Schulen und einzelnen Meister entwickelte, welches der wahre innere Kunstcharakter dieser Zeiten, Völker, Schulen und Meister war, welche Richtung sie verfolgten und welche Mittel und wie sie sich derselben im Sinne der Ästhetik bedienten"[2].

Hier soll das Wesen des Kunstwerkes geschildert werden, seine innere Absicht, die Art und Weise, wie es jeweils in seiner Zeit stand und was es in ihr ausmachte. Dabei ist der Ästhetiker Thibaut beteiligt.

3. Die Musikgeschichtsschreibung soll eine Darstellung der musikalischen Kulturgeschichte geben. Es ist Thibaut endlich wichtig, aufzuzeigen,

> „in welche Parallele und Wechselwirkung die Musik sich zu den andern Künsten stellte, und in welchem ursachlichen Zusammenhange sie zur Culturgeschichte der Völker und Zeiten stehe. Eine solche Geschichte der Musik fehlt uns, und selbst die Cultur- und Universalhistoriker haben die Musik in ihren Werken gewöhnlich nicht bedacht. Daß dies Letztere an sich unverzeihlich und höchst bedauernswerth ist, darüber kann nicht der geringste Zweifel obwalten, da die Musik in ihren Zuständen sowohl als Mittel als auch als Wirkung der Cultur von der größten Bedeutung ist"[3].

Hier sucht Thibaut als

> „philosophischer Kopf das Band der Wissenschaften, wo der Brotgelehrte ihre Vereinzelung geflissentlich hütet. Seine edle Ungeduld kann nicht ruhen, bis alle seine Begriffe

---

[1] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 135.
[2] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 135.
[3] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 135.

zu einem harmonischen Ganzen sich geordnet haben, bis er im Mittelpunkte seiner Kunst, seiner Wissenschaft steht und von hier aus ihr Gebiet mit befriedigtem Blicke überschaut" (Schiller, Was ist und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?).

Damit bekennt sich Thibaut als Kulturgeschichtler im universalistischen Sinne des 18. Jahrhunderts. Er will die Musik als ein Teil des Wissensganzen und das Wissensganze nicht ohne Musik begreifen.

Diese letzten Forderungen sah Thibaut nicht erfüllt. In seinen eigenen musikgeschichtlichen Bemühungen versuchte er ihnen nachzukommen. Die befreundeten Musiker und Geschichtsschreiber hat er immer wieder mit Nachdruck darauf hingewiesen. So kann Heuler den Musikliebhaber mit gewissem Recht den „Begründer des ästhetisch historischen Musikstudiums in Deutschland" nennen[1].

„Das Studium der Geschichte der Musik in diesem Sinne hat aber auch wieder seine verschiedenen Methoden" (Baumstark). Zwei Wege sieht Thibaut:

1. Studium der literarischen Musikgeschichtswerke. Baumstark belegt:

„Es ist durchaus nothwendig, zu verdeutlichen, was er [Thibaut] eigentlich unter einem solchen historischen Studium verstand. Das Lesen der Bücher über Geschichte der Musik von Forkel, oder selbst auch von dessen frühesten Vorgängern an, ist auch Studium der Geschichte der Musik"[2].

Thibaut selbst kannte alle erreichbaren musikgeschichtlichen Schriften.

2. Studium der musikalischen Kunstwerke. Baumstark bezeugt: „Selbstforschung war ihm unerläßliche Bedingung". Die eigene Forschung geschah am Kunstwerk selbst. Diesem Zweck diente gleichzeitig seine große Musikaliensammlung. Es wird von Zeitgenossen immer wieder bezeugt, daß sie die umfassendste ihrer Art blieb. So war Thibaut und seinem Kreis eine unvergleichliche Möglichkeit des musikgeschichtlichen Selbststudiums gegeben.

Die universalhistorische Haltung Thibauts nach dem Vorbild Forkels und der Göttinger Schule ist jedoch nicht ungebrochen. Sie bildet die Grundlage, wird aber durch Einflüsse der Romantik vielfach abgewandelt. Wenn auch Forkels Bücher stets mit Achtung genannt werden, so sind doch auch ironische Wendungen wie „der gute Forkel", „der gelehrte Forkel" nicht selten. Baumstark nennt Forkels Werk den „Inbegriff des trockenen Citatenkrames" und vermißt den „eigentlichen Geist der musikalischen Fortschritte"[3]. In der Kritik an der „Gelehrsamkeit" Forkels zeigt sich die Unzufriedenheit mit der glatten Lückenlosigkeit des Göttinger Systems. Wenn Thibaut die Geschichte auch seiner klassizistischen Leitidee unterwirft und die Tatsachen nach ihrer Einpassungsmöglichkeit beschneidet, so hat er selbst den eigenen Aufriß doch immer wieder durch sinnenhafte Werkbeschreibung und schwärmerische Hingabe an die geschichtliche Einzelgestalt unterbrochen. Der „trockene Citatenkram", der den Leser „von Pontius zu Pilatus schickt" (Thibaut), verbindet Forkel mit der humanistischen Traktatliteratur. Diesen Anschluß hat Thibaut durch die Anschauung der organischen Gestaltfülle der Geschichte gelöst. Seine Forderung des Selbststudiums am geschichtlichen Kunstwerk bringt den Musikliebhaber über seinen Lehrer hinaus. Hier übernimmt der Führer der „Philosophischen Schule" Denkweisen seiner Gegner.

---

[1] Vgl. Heuler, a. a. O., S. XXVI.
[2] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 135.
[3] Vgl. Baumstark, a a. O., S. 135.

Wenn Thibaut den „eigentlichen Geist der musikalischen Fortschritte“ vermißt, so bekennt er sich jedoch nicht zum Fortschrittsgedanken seines musikgeschichtlichen Lehrers. Er sagt selbst:

„Der Unwissenheit wegen werden denn auch die großen alten Sachen von vielen Schwätzern als altes Zeug verworfen und sie können nicht müde werden, dem Fortschreiten mit dem Geist der Zeit das Wort zu reden, gerade als ob das sogenannte Fortschreiten nicht auch ein Fortschreiten zum Schlechten sein könnte, besonders insofern man das alte Echte nicht kennt und nicht darauf fortbaut“ (S. 40).

Daraus spricht eine runde Ablehnung der aufklärerischen Fortschrittsidee. Als ihr echter Anhänger sieht sich Forkel auf der höchsten Sprosse der bisherigen Entwicklung. Seine Gegenwart scheint ihm der Vollkommenheit nahe zu sein. Ein weiteres Fortschreiten kann den Abfall bedeuten. Sein Ideal ist die Musik seiner Gegenwart. Thibauts Ideal dagegen bleibt ein bestimmt geformtes Bild der Vergangenheit. Er ist mit seiner Gegenwart zerworfen. Forkel kommt aus Zustimmung zu seiner Zeit zur Geschichte, Thibaut aus Kritik. Forkel will durch das Geschichtsstudium die Musik seiner Zeit stützen, Thibaut will sie durch die Geschichte bessern. Auch hier bleibt die aufklärerische Grundhaltung Thibauts durch einen romantisierenden Zug überlagert. Die musikalische Zukunftsgläubigkeit seiner Gesinnungsgenossen wird durch musikalische Gegenwartsflucht seiner Gesinnungsgegner ausgewechselt.

Als Verehrer seiner Gegenwartskunst hängt Forkel an der Instrumentalmusik. Er wollte das Instrumentale nicht dem Vokalen unterordnen. So setzt er die „Sprache der Empfindung“ gleichberechtigt neben die „Sprache des Verstandes“. Er selbst war Spieler. Die Entdeckung des instrumentalen Bach war seine Großtat. Thibaut konnte nur in der Gesangsmusik sein musikästhetisches Ideal verwirklichen. Instrumente wurden entfernt. So sah er in Forkels Bach-Verehrung eine Überschätzung des Thomaskantors. Gegen Bach spielte er Händel aus und wollte nicht verstehen, warum nun wiederum Forkel der Händelschen Musik nichts abgewinnen konnte. So ironisiert er:

„Auch ist ja das Alte steif, monoton und vielfach pedantisch, daher der gelehrte Forkel frei bekannt hat, daß von Händels Arien jetzt keine einzige mehr genießbar sei. ... Ihr verachtet gewöhnlich das Alte, weil Ihr nichts davon kennt, und der gute Forkel, welcher durch sein Genie nicht gedrückt ward und sich bloß zu der Einseitigkeit erheben konnte, fast nur S. Bach als den rechten Meister anzuerkennen, hat hier keine entscheidende Stimme, am wenigsten gegen Händel, den er offenbar nicht mit Liebe gründlich studierte“ (S. 45).

Die musikgeschichtliche Tatsachenkenntnis des Thibaut-Kreises und die Art und Weise des Werkstudiums verdeutlicht sich durch die zahlreichen musikgeschichtlichen Eintragungen im Behaghelschen Notenbestand. Die Bemerkungen nennen die benutzte Quelle, sagen über die Vortragsweise aus, bringen legendäre Überlieferungen zu Worten und Weisen, stellen stilkritische Betrachtungen an, geben musikgeschichtliche Vermutungen oder schreiben erläuternde Belege großer Musikdarstellungen ab. Eine Reihe solcher Eintragungen wurde schon mitgeteilt. Zum *Stabat mater*-Text hält Behaghel z. B. fest:

„D. Gesang ist gedichtet von Jocoponces od. Jacobus de Benedictio, einem Franziskanermönch, geb. zu Todi im Herzogtum Sosato, gest. 1306. — Er soll sich göttlicher Offenbarungen gerühmt haben. Papst Bonifacius VIII. ließ ihn zu Palestrina einkerkern, weil er seine Sitten mit großer Freimüthigkeit angegriffen hatte“[1].

---

[1] Vgl. Verz Nr. 965, 1.

Die berühmte Senfl-Bearbeitung von *Christ ist erstanden* legt der Sammler sofort auseinander:

„In der 3. 4. 5. Stimme liegen 3 verschied. Melodien als fester Gesang zu Grunde; die höchste hat die Melod. des Liedes Christ ist erstanden aus dem 12. Jahrhundert“[1].

Zu einem Messesatz, überschrieben *Eloy 1400*, vermutet der Gelehrte:

„Eloy ist nichts anderes als der Taufname Eligius. Vielleicht ist unser Eloy, von welchem die Messe *Dixerunt discipuli* herrührt, Egidius Binchois, dessen Name neben Dufay sehr oft genannt wird, in welchem Fall dann freilich eine Verwechslung der Vornamen Eligius u. Egidius stattgefunden hätte“[2].

Bei einem vierstimmigen Satz über *Verleih uns Frieden* hält der Musikliebhaber fest:

„Bittgesang der Böhmischen Brüder, welchen sie besonders bei Prozessionen sangen. Von Luther übersetzt und in das Kirchengesangbuch aufgenommen. Harmonie v. C. F. Becker“[3].

Die Zahl ähnlicher Anmerkungen ließe sich reich vermehren. Auch die Sonderabschrift eines Palestrinabriefes an Gregor den XIII. findet sich, die Behaghel als Titelblatt einer Sammlung mit Musik des großen Italieners eingeheftet hat[4]. Mit einer Abschrift aus dem Palestrina-Buch Baïnis beendet Behaghel die Papae Marcelli-Messe[5].

Schon diese und ähnliche Eintragungen offenbaren eine tiefe und stets umsichtig genährte musikgeschichtliche Bildung des Sammlers. Eine Zusammenstellung ergibt, daß sie alle musikgeschichtlichen Arbeiten und Musikausgaben umfaßt, die ihrer Zeit zur Verfügung standen. Der immer wieder genannte Ausgang sind die Musikgeschichtsbücher J. N. Forkels. Über das Aufklärungswerk hinaus stützt sich Behaghel auf die musikgeschichtlichen Arbeiten von Glarean, Gerbert, Baïni, Fétis, Kalkbrenner, Kiesewetter, Rochlitz, Layritz, Mortimer, Winterfeld, Wackernagel. Der von ihm benutzte Bestand zeitgenössischer Ausgaben älterer Musik wurde schon umschrieben. An älteren geschichtlichen Veröffentlichungen kennt Behaghel persönlich die Werke von Petrucci, Susato, Cochlaeus. Als beratende Musikzeitschrift ist ihm vor allem die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung“[6] vertraut. Dazu kommt die „Revue Musicale“[7].

Verhältnis zu den zeitgenössischen Tonsetzern

Da Thibauts Beziehungen zu den Tonsetzern seiner Gegenwart gleichfalls von seiner musikästhetischen Anschauung bestimmt werden, sind sie notwendig eng begrenzt. Die von den Anhängern der Klassik wie Romantik gleicherweise vergötterten Wiener Klassiker erfuhren hier den Widerstand einer gesammelten

[1] Vgl. Verz. Nr. 969. [2] Vgl. Verz. Nr. 975, 5. [3] Vgl. Verz. Nr. 975, 6.
[4] Vgl. Verz. Nr. 960. [5] Vgl. Verz. Nr. 963.

[6] Diese Leipziger Wochenschrift war das führende Musikblatt der Zeit. Ihr Herausgeber, F. Rochlitz, stand dem Heidelberger Musikliebhaberkreis persönlich nahe. Er schrieb selbst für sein Blatt eine ausführliche, anerkennende Würdigung der Thibautschen Musikschrift, die Heuler im Vorwort zu seinem Neudruck wiedergibt; a. a. O., S. LXVIIIff. Vgl. auch M. Bigenwald, Die Anfänge der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, Diss. Freiburg i. Br. 1934. Die Heidelberger Sänger haben vor allem die musikalischen Neudrucke der Leipziger Zeitschrift mit Anteilnahme verfolgt, abgeschrieben und gesungen. Vgl. etwa Verz. Nr. 975, 8.

[7] Thibaut hielt auch die Zeitschrift „Cäcilia“ (Musikal. Br. Nr. 29).

Gemeinde. Thibaut war gewohnt, alle Tonkunst aus dem Blickwinkel der alten Kirchenmusik und des „strengen Satzes" zu beurteilen. So mußte er bei den Wiener Tonsetzern Stilvermischung, Instrumentalismus und Effektsucht finden und ablehnen. Noch schärfer ging er mit ihren Nachläufern ins Gericht. Baumstark bezeugt diese Haltung:

„Die kirchlichen Kompositionen J. Haydns, Mozarts, Beethovens (ausgenommen die 6 geistlichen Lieder von Gellert, die er überaus hoch schätzte, aber auch wieder mit Ausnahme des zweiten Satzes der Letzten derselben), anderer neuerer, und des ganzen Trosses von Messefabrikanten unserer Zeit verlachte er oder verachtete er größtenteils, und war in dieser Beziehung schonungslos in der Beurtheilung des Talents ihrer Urheber zur Kirchenmusik. Aber mit Recht, weil sie sämtlich nichts sind, als eine Verpflanzung der Oper, der Symphonie, und der Concertmusik mit aller ihrer Weltlichkeit in die Kirche, und weil sie bei Haydn, Mozart, und selbst bei Beethoven meistens Erzeugnisse derjenigen Stunden sonst so großer Meister sind, in denen sie sich für die Anstrengung auf ihrem eigenthümlichen Felde zu matt fühlten"[1].

Thibaut nannte die Kirchenmusik der Klassiker „rauschend, galant, üppig, der Kirche im edlen Sinne ganz unwürdig" (S. 32). Er glaubte, daß etwa Haydn und Mozart über ihre kirchenmusikalischen Werke selbst „unverhohlen lächelten" und sie nur in müden Stunden, allein des klingenden Verdienstes wegen geschrieben hätten (S. 39). Das weltliche Schaffen der Klassiker ist in dieses Urteil nicht ausdrücklich eingefaßt. Doch konnte es außer acht bleiben, da Thibaut dazu ohnehin kein Verhältnis fand.

Eine gleiche Fremdheit bestand zur Musik der Romantiker. Jedoch ist hier die Ablehnung weniger aus sachlicher Werkbeurteilung entstanden, sondern aus tiefer Verschiedenheit der Lebenshaltungen. In der Begegnung Schumann–Thibaut kommt das unmittelbar zum Ausdruck. Die zuvor genannte Schilderung eines Thibautschen Singabends durch Robert Schumann zeigt die zunächst allen künstlerischen Eindrücken willig geöffnete Empfänglichkeit des zwischen Rechts- und Musikstudium schwankenden jungen Studenten, der von Mutter und Vormund die Erlaubnis erwirkt hatte, nach seinen Leipziger Semestern bei dem berühmtesten Rechtsgelehrten seiner Zeit, Thibaut, in Heidelberg zu studieren (1829—1830). Er gewann bei aller Verlorenheit an die Kunst, hier auch erstmals Freude an der Rechtswissenschaft[2]. Der junge Student kam über die Vorlesung hinaus bald in persönliche Verbindung mit seinem Lehrer:

„Leider Gottes bin ich fast alle Abende in Gesellschaften oder auf Bällen; jeden Freitag bei Thibaut"[3].

Dabei mußten sich jedoch die Klüfte zwischen beiden Welten auftun. Schumann war der romantischen Schwärmerwelt verfallen. Er verzehrte sich in erlebnismäßiger Hingabe:

„Schumann ‚gibt sich aus'. Er schöpft seine Seele leer und schürft die Höhle in sich immer weiter und weiter, bis die leere äußere Hülle zusammenbricht. Zu der Hypertrophie des Einbohrens ins Unbewußte tritt die der Selbstausgabe hinzu, die letzte und krampfhafteste Form der romantischen Selbstvernichtung . . . . . . die Augen schließen vor der Wirklichkeit, um in einer Idealwelt eine ideale Forschertätigkeit üben zu können, und Verzicht auf das lebensvolle Durchsetzen der Funde des Forschers und der dabei entwickelten Kräfte in der realen Welt des äußeren Lebens"[4].

---

[1] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 89. [2] Vgl. Schumann, a. a. O., S. 62.

[3] Vgl. Schumann, a. a. O., S. 104. Die Singabende scheinen zu dieser Zeit Freitags stattgefunden zu haben.

[4] Vgl. G. Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928,

Aus solcher künstlerischen Seinsweise heraus mußte Schumann sich zutiefst von Thibaut abwenden. Dieser hielt gerade auf das, was dem jungen „feurigen Stürmer und milden Schwärmer" unmöglich war, was er verachtete: ein nach wohlerwogenen und -erkannten Grundsätzen ausgerichtetes Leben, nüchterner Tatsachensinn und positivistische Durchdringung von Wissenschaft und Leben, Bezwingung der Wirklichkeit, formelhafte Bestimmung und Einengung der Kunst, stete Mehrung der inneren und äußeren Welt. Thibaut lebte noch im bürgerlichen Rahmen des 18. Jahrhunderts, den er durch seine Wissenschaftsarbeit stets weiter festigte, Schumann trieb auf der freien Ebene des romantischen Erlebnisses, die er durch die Inbrunst seiner Selbsthingabe immer mehr zerlöste. Thibaut gründete in seiner Wissenschaft und neigte sich literarisch zur Musik hinüber, Schumann schwebte inmitten der entfesselten Musik und suchte nachträglich einige literarische Stützen einzufügen. Der lebhaft aufgeschlossene und gierig aufnehmende junge Musiker mußte sich gegen die künstlerische Einseitigkeit seines juristischen Lehrers wenden[1]. So kommt es zu dem unwilligen Ausruf:

„Thibaut muß unter'n Tisch mit s. Händel'schen Opernarien"[2].

In Heidelberg entschied sich Schumann für die Musik. Seine italienische Reise, der Besuch des Frankfurter Paganini-Konzerts, das glänzende Gutachten Wiecks, seine musikalischen Gesellschaftserfolge in Heidelberg mögen dazu beigetragen haben. Im Grunde wird sich Schumann in der Gegenstellung zu Thibaut seines eigenen künstlerischen Wesens und seiner musikalischen Aufgabe bewußt geworden sein. Der Menschenkenner Thibaut sah, wie der suchende Schumann in die Musik abtrieb und wollte ihn nicht halten. Der Student schreibt aus der Entscheidungsnot an seine Mutter, daß Thibaut ihn „schon längst zur Kunst hingewiesen habe" und bittet um einen Brief an seinen Lehrer[3].

Schumann hatte in seiner Heidelberger Zeit bei Gesellschaftsabenden schöne Erfolge als Klavierspieler. Im Hause Thibauts scheint er nie gespielt zu haben. Das Virtuose, das wesensmäßig zum romantischen Künstler gehört, wurde von Thibaut verachtet. Auch Schumanns Werke blieben Thibaut fremd. Sein Nachlaßverzeichnis weist keines von ihnen auf. Der schwärmende „Davidsbündler" und verachtende „Teufelsromantiker" machte sich über den altväterlichen Gelehrten lustig. So wird der „Großvatertanz" in den frühen „Papillons" (op. 2), der auch später immer wieder anklingt (etwa: „Davidsbündler", „Karneval"), als spottende Anspielung auf Thibaut gedeutet[4]. Andrerseits mag Schumann Hinweise auf das Volkslied und J. S. Bach dem Hause Thibauts verdanken. In seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" gedenkt er der Streitschrift des Heidelberger Erneuerers:

„Ein schönes Buch über Musik ist das ‚Über Reinheit der Tonkunst' von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst."

S. 206ff. Dazu auch Ders., Zur musikalischen Romantik, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte II (1924), S. 581ff.

[1] Vgl. Schumann, a. a. O., S. 81. [2] Vgl. Schumann, a. a. O. S. 85.

[3] Vgl. Schumann, a. a. O., S. 115, 118.

[4] Vgl. M. Friedländer, Großvaterlied und Großvatertanz, Festschrift für H. Kretzschmar, Leipzig 1918, S. 29ff. Diese Erklärung ist jedoch anfechtbar.

Als echter Bruder im Geist der Romantik kam auch Carl Maria v. Weber in seinen Reise- und Wanderjahren von Mannheim aus mehrmals nach Heidelberg (1810), das für ihn der Inbegriff romantischen Fühlens wurde. Hier schrieb er seine Guitarrenlieder und fand im nahen Stift Neuburg den Stoff zum „Freischütz". Durch A. v. Dusch, den Schwager Gottfried Webers, der in Heidelberg die Rechte studierte, geriet der von Ferndrang getriebene Jüngling auch in den Bannkreis Thibauts[1]. Der „Singverein" war zu dieser Zeit eben im Entstehen. Vielleicht ist es aber doch nicht zufällig, daß über diese Berührung zweier fremder Pole bisher nichts bekannt geworden ist. Die spätere Entwicklung Webers hat Thibaut mit ablehnenden Äußerungen verfolgt. Baumstark hält fest:

> „Er konnte auch ihre [der Klassiker] sämtliche Nachfolger, Carl Maria von Weber nicht ausgenommen, nicht achten. Er fand in ihren Opern blos eine Sammlung von Einzelheiten mit unnatürlichen Uebertreibungen im Vocale und Instrumentale. Dem C. M. von Weber sprach er geradezu das eigentliche dramatische Talent für die Musik ab und selbst von dessen Freischütz pflegte er zu sagen, sein Ruhm werde von kurzer Dauer sein"[2].

Dem wirklichkeitssicheren Thibaut blieb auch Felix Mendelssohns verflüchtigtes Kunstreich, der „letzten Abstraktion von allen Naturtrieben" (Becking), fremd[3]. Immerhin schuf Mendelssohns geschickte Anpassungsfähigkeit und seine Art, Beziehungen rasch auszunützen, eine Verbindung zur Welt Thibauts.

Von den mehrfachen Besuchen Mendelssohns am Heidelberger Karlsplatz muß derjenige vom Jahre 1827 besonders genannt werden. Er hatte schon durch Fasch und Zelter die alte a cappella-Kunst Italiens kennen gelernt und sich darin geübt. Die Streitschrift Thibauts, die er genau kannte, unterstützte ihn in seinen Bemühungen. So versuchte er sich in Motetten gleichen Stils. Seine Fußreise nach Süddeutschland führte ihn auch nach Heidelberg. Sein eigener Bericht über die Begegnung mit Thibaut an seine Mutter bleibt für den Berichterstatter und seinen Gegenstand bezeichnend. Hier erscheint der Gelehrte aufgeschlossener, als er sonst Fremden gegenüber geschildert wird (20. Sept. 1827)[4].

Unmittelbar darauf folgte Mendelssohn dem Beispiel Thibauts und sammelte in seiner Berliner Wohnung allwöchentlich einen musikalischen Kreis um sich, den er auch vom Flügel aus in Gang hielt (Winter 1827)[5]. Als er später im Amt eines städtischen Musikdirektors in Düsseldorf auch kirchenmusikalische Verantwortung übernahm (1833—1835), ging er gegen das „skandalös Lustige" und den „modernen Spektakel" in der zeitgenössischen Kirchenmusik an. In seinen Formulierungen trifft er sich wörtlich mit Thibaut. In Düsseldorf sucht er eine Sammlung von Kirchenmusik zusammenzubringen, die derjenigen Thibauts gleicht. Beim Ausbau des Berliner Domchores unter Friedrich Wilhelm IV. wurden die kirchenmusika-

---

[1] Vgl. E. Kroll, Carl Maria v. Weber, in: Die großen Meister, hg. von E. Bücken, Potsdam 1934, S. 14.

[2] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 90. [3] Vgl Becking, a. a. O., S. 200.

[4] Vgl. S. Hensel, Die Familie Mendelssohn. Nach Briefen und Tagebüchern, Berlin 1904[12], S. 159ff. Der 49stimmige Chor „Tu es Petrus", an den das Gespräch anknüpfte, wurde im Nachlaß als op. 111, Nr. 40, veröffentlicht.

[5] Vgl. Baser, Wer hat die Wiederkunft Bachs vorbereitet? Die Musik, XXIX (1936/37), S. 555; E. Devrient, Meine Erinnerungen an F. M.-B., Leipzig 1891[3].

lischen a cappella-Ideen durch Mendelssohn weitergetragen (1841). Der genannte Heidelberger Besuch des Berliner Musikers wird auch für sein Bach-Verhältnis ausgewertet[1]. Das Einfühlen in die alte Musik verdankt Mendelssohn neben der Zelterschen Erziehung der Verbindung mit Thibaut.

Wie von der Gruppe der musikalischen Klassiker aus, so blieb auch aus der Mitte der „echten Romantiker" eine fruchtbare Verbindung zu Person und Gedanken Thibauts unmöglich. Es waren stets Musiker eines künstlerischen Zwischenreiches, die zu Thibaut stießen und denen er fruchtbare Anregungen vermitteln konnte.

Aus der Welt des Konzertlebens und der musikalischen Fortschrittsereignisse trat Ludwig Spohr dem Heidelberger Musikliebhaber näher. Spohr hält innerlich zwischen Beethoven und Schumann, wobei er, wie Thibaut, seine geistige Grundhaltung dem 18. Jahrhundert verdankt:

> „Das unbekümmerte Selbstvertrauen eines Friedrich Schneider und die rationalistische Sicherheit des Auftretens bei Spohr zeigt deutlich, daß diesen Männern Beethovens eigentliche Problematik ganz fremd geblieben war ... Sie leben wie im 18. Jahrhundert."

Spohr und seine Freunde stützen sich auf eine „ererbte, nicht erworbene Sicherheit". Er ist gemeinsam mit dem Heidelberger Gelehrten kein „gläubiger Romantiker", sondern bloßer „Zeitgenosse der Romantik". Er bleibt ein Beispiel dafür,

> „wie sich aufklärerische Nachkommen des 18. Jahrhunderts mit dem klassischen Erbe und der romantischen Mode auseinandersetzten. Gläubige Romantiker ... leben nicht geborgen in einer rationalen Welt ... sondern setzen jeweils alles aufs Spiel"[2].

Auch Thibaut lebte „im bürgerlichen Gehäuse der späten Aufklärer". Spohrs Romantik wird nur „gemeint", nicht erlebt; sie muß frei „hinzugehört" werden. Das Gleiche geschieht durch die jüngeren Thibaut-Freunde der Musik ihres Meisters gegenüber; die Romantik konnte hineingehört werden. Was schon für Thibaut ausgeführt wurde, deutet auch Becking für Spohr an:

> „Spohr musiziert weitab von allem elementaren Drang, wirkungsbewußt und ganz eingestellt auf die ‚ästhetische Bildung' und den ‚Schönheitssinn' seines Publikums ... Eine ganz geringe ursprüngliche Kraft wirkt in einer verfeinerten, ästhetisch durchgebildeten, von idealer Gesinnung und menschlicher Reife zeugenden Form und rechnet auf ein Publikum von klassizistisch ‚Gebildeten' mit formalistischer Musikanschauung, das sich erhaben dünkt über elementare Instinkte"[3].

Auch Spohrs Lebensgang ist unromantisch. In manchen Zügen läuft er mit der Lebenslinie Thibauts gleich[4]. Der Erfolg ist nicht gleichgültig. Immer kommt es auf die Verwirklichung des Erlebten, Erdachten, Geplanten an.

---

[1] Vgl. Baser, ... Heidelberg, S. 24. Einen Beleg dieser Vermutung konnte ich von Herrn Baser jedoch nicht erreichen. Dagegen ist die Ablehnung des Bachschen Großwerkes durch Thibaut in einem Brief an den Darmstädter Organisten Ch. H. Rinck ausdrücklich bezeugt (Musikal. Br. Nr. 13). Auch Zuccalmaglio spricht von der Ablehnung der Passion im Kreise Thibauts. Seine Hauptbachkenntnis verdankt Mendelssohn der Mitarbeit als Alt- und später Tenorsänger in der Berliner Singakademie unter Zelter (1820—1829), aus deren Bemühungen um Bach die Aufführung der Matthäuspassion allmählich hervorwuchs. Vgl. G. Schünemann, Die Bach-Pflege der Berliner Singakademie, Bach-Jahrbuch 1928, S. 138ff.; R. Werner, F. M.-B. als Kirchenmusiker, Diss. Frankfurt a. M. 1930.

[2] Vgl. Becking, a. a. O., S. 177. [3] Vgl. Becking, a. a. O., S. 185.

[4] Vgl. E. Bücken, Romantik und Realismus. Zur Periodisierung der „romantischen" Epoche, Festschrift für A. Schering, Berlin 1937, S. 46ff.

Spohr stieg auf der Reise zu Cherubini in Paris bei Thibaut in Heidelberg ab und gab bei dieser Gelegenheit hier mit seiner Frau ein Konzert (1820). Cherubini, der „Palestrina des 19. Jahrhunderts", wurde von dem Universitätsprofessor wie von dem Generalmusikdirektor gleicherweise verehrt. Diese gemeinsame Neigung zu dem Pariser Klassizisten schuf die erste freundschaftliche Verbindung. So ließ sich der Musiker leicht von dem Ästhetiker beeinflussen, obgleich dieser aus einer völlig andern Umwelt kam. Spohr studierte eifrig in der reichen Sammlung Thibauts, schrieb darauf eine vielstimmige Messe im „alten Stil" und hat die historisierenden Bemühungen nicht wieder aufgegeben. Der Musiker berichtet darüber selbst anschaulich[1].

Naturgemäß geriet Thibaut zu denjenigen Musikern seiner Gegenwart in ein engeres Verhältnis, die von sich aus eine Auseinandersetzung mit dem gleichen historischen Kunstideal erstrebten. Das ist diejenige Musikerschicht der Zeit, die ihren Wirkungsbereich nicht im öffentlichen Instrumentalkonzert hatte, sondern an das Chorwesen, seine besonderen Musizierformen und Fragestellungen gebunden blieb. Dem Alter nach stand ihm Friedrich Zelter am nächsten. Durch seinen Lehrer Fasch und die Arbeit in der Berliner Singakademie war Zelter zeitig mit der älteren Musik in Berührung gekommen. Seine frühe Palestrina-Entdeckung (1801) und seine begeisterte Bach-Pflege, die endlich in der Aufführung der Matthäuspassion gipfelte (1829) galten als schöne Früchte dieser Bemühungen. Zelter blieb, wie Thibaut, dem aufklärerischen Denken verhaftet. So lag ein gegenseitiges Aufsuchen nahe, als Zelter auf besondere Einladung bei den Brüdern Boisserée zu Gast war (1816)[2]. Dabei wohnte er dem Thibautschen Hause am Karlsplatz gegenüber. Zwei Jahre später berichtet Thibaut an Klein von einem weiteren Besuche Zelters in Heidelberg (1818). Der Akademiedirektor verbrachte mehrere Stunden „im Stillen" bei dem Musikliebhaber. Dieser freute sich an der „Humanität" seines Gastes. Auch später spricht Thibaut freundlich von ihm (Musikal. Br. Nr. 28, 29). Zelter sandte den dankbaren Heidelberger Musikfreunden mehrfach Noten. Zu einer rechten Freundschaft scheint es jedoch kaum gekommen zu sein. Der grobkörnige, weitergespannte Zelter beteuert Goethe gegenüber, daß er Thibaut „wohlwill"; der empfindsame, eng festgelegte Thibaut, der Zelters Berliner Singarbeit schätzt, bemängelt: „An Zelter guckt eben doch überall wieder der ehemalige Maurermeister hervor" (Baumstark). Zudem vermißt der hartnäckige Heidelberger Ästhetiker bei dem sinnlich empfänglichen Berliner Musiker das zugeständnislose Einhalten bestimmter ästhetischer Grundsätze:

> „Zelters Briefe an Goethe waren ihm daher ungemein zuwider, weil er in den vielen musikalischen Berichten und Urtheilen, welche sie enthalten, fast jede Consequenz der Ästhetik vermißte"[3].

Eine persönliche Verbindung zwischen Thibaut und Zelter, Berlin und Heidelberg, gibt Bernhard Klein, dem der Heidelberger Liebhaberkreis viel verdankt.

---

[1] Vgl. L. Spohr, Selbstbiographie, Kassel 1861, Bd. II, S. 113ff. Die musikgeschichtlichen Bemühungen Spohrs haben in seinen Werken häufig Niederschläge gefunden. Außer Chorsätzen ist vor allem seine „historische Symphonie" zu nennen op. 86, Nr. 6 (1834). Vgl. dazu W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe, Stuttgart 1878[5], Bd. II, S. 146.

[2] Der ältere Bruder berichtet darüber an Goethe a. a. O., Bd. II, S. 134, auch S. 130, 132.

[3] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 81.

Er stellt die Art des zeitgenössischen Musikers dar, dem die volle Zuneigung Thibauts gehörte und durch dessen Beziehungen die Erwartungen Thibauts an die Musiker seiner Gegenwart am klarsten heraustreten. So muß von ihm ausführlicher die Rede sein. Klein war, wie Thibaut, nicht Musikersohn; jedoch weist seine Ahnenreihe Musiker auf[1]. Außer einigen Anweisungen bei einem Geistlichen hat er keinen musikalischen Fachunterricht erhalten. Er ist Autodidakt. Als Sohn einer gut katholischen Kölner Familie sollte er ursprünglich Geistlicher werden. So kommt auch Klein nicht in unmittelbarem Anschluß aus der musikalischen Lebensmitte zur Kunst, sondern über das Liebhabertum, und zwar über das kirchenmusikalische. Seine Landsleute Boisserée, die später auch mit Thibaut in engem Austausch standen, scheinen ihn auf die ältere Kirchenmusik besonders hingewiesen zu haben. Eine „Vereinigung von Kunstliebhabern" führte seit kurzem in den Gottesdiensten des Kölner Doms regelmäßig Messen auf (1808); außerdem gab es „Liebhaber-Konzerte". Bei beiden Veranstaltungsreihen war Klein beteiligt und erhielt schließlich die Leitung der Choraufführungen. Seine Paris- und Romreisen geben sein Musikideal kund. Die Pariser Studienfahrt galt dem „Meister des Kontrapunkts", Cherubini, und den großen „Schätzen" an altitalienischer Musik in der Conservatoire-Bibliothek. Er war eifriger Besucher der berühmten „historischen Konzerte". Mit Choron, dem kirchenmusikalischen Wiederhersteller Frankreichs nach römischem Muster, verband ihn Freundschaft. Choron führte später Kleins Werke auf. In diesem halbjährigen Studium hat der junge Klein den eigentlichen Grund seiner musikalischen Arbeit gelegt (1812). Seine spätere Romfahrt, die zugleich seine Hochzeitsreise war, brachte ihm Bestätigung seines musikalischen Ideals (1824/25)[2]. Er war mit Lili Parthey verheiratet, einer Schwester des zuvor häufiger genannten, bevorzugten Thibaut-Schülers Gustav Parthey. Brassier, ein anderer Schüler Thibauts, heiratete die Schwester Lilis. Beide Paare fuhren gemeinsam nach Italien. So schließt sich der Freundes- und Beziehungskreis. Die Geschwister hatten schon vor einigen Jahren den verehrten Lehrer in Heidelberg aufgesucht (1820). Sogleich wurde alte Musik hervorgezogen. Darüber berichtet das Tagebuch Lilis[3]. Klein hielt sich mit seiner jungen Frau etwa ein Jahr in Italien auf. „Den geistlichen Musiken in der Sixtina widmete er das sorgfältigste Studium" (Köster). Natürlich wurden auch die berühmten Passionsaufführungen besucht[4]. Er „hat sich ganz von der musica ecclesiastica gefangen nehmen lassen" (Lili Klein). Nach nahem Vorbild schrieb er hier zwei *Miserere*-Kompositionen und mehrere a cappella-Motetten. Er kam

---

1 Vgl. C. Koch, Bernhard Klein. Sein Leben und seine Werke, Diss. Rostock 1902; L. Rellstab, Abs. Klein, in: Enzyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, hg. von G. Schilling, Stuttgart 1840, Bd. VI, S. 139ff.; P. Kaufmann, Bernhard Joseph Klein, Stadtanzeiger für Köln und Umgebung, 1932, Nr. 588. Ders., B. J. K., Deutsche Grenzlande, XII (1933), S. 117f. Einem Urenkel Kleins, Herrn Dr. R. Lepsius, Berlin-Charlottenburg, verdanke ich die Abschrift einer Bescheinigung der Reichsstelle für Sippenforschung, nach der Bernhard Klein entgegen gelegentlicher Behauptungen deutschblütiger Herkunft ist. Vgl. auch Völkische Musikerziehung, III (1937), S. 543. Über das erste Zusammentreffen von Thibaut und Klein vgl. F. Walter, Aus meinem Leben, Bonn 1865, S. 93.

2 Vgl. B. Lepsius, Lili Parthey. Tagebücher aus der Berliner Biedermeierzeit, Berlin 1926.

3 Vgl. Lepsius, a. a. O., S. 153. 4 Vgl. Lepsius, a. a. O., S. 386.

in enge Freundschaft mit dem berühmten Sammler altklassischer Musik, Santini, der vor allem den *Messias* liebte und ihm eine Notenabschrift des Werkes zum Geschenk machte. Der italienische Abbate öffnete dem deutschen Musiker die reichen Bibliotheken zum Studium der alten Werke. Frau Lili schenkte ihrem Manne zum Geburtstag eine Abschrift der Marcello-Psalmen. Mit den nazarenischen Malern und Bildhauern, deren ehrwürdiges Haupt Thorwaldsen war, und den deutschen Musiksammlern, unter denen Klein sich vor allem Tucher anschloß, lebte das junge Paar in anregendem Verkehr. Der Hamburger Maler F. Fohr leitete einen Chor aus Mitgliedern der deutschen Niederlassung, der gelegentlich Ständchen brachte, den festlichen Teil des Künstlerlebens bestritt und zuweilen in Kirchenkonzerten mitwirkte. Bei den vielen abendlichen Einladungen mußte Klein spielen. Er trug Werke von Beethoven vor, auch eigene Symphonien vierhändig mit seiner Frau; gern improvisierte er. Stets sang man auch gemeinsam, darunter Sätze von Palestrina und Durante, aus dem *Messias* oder geistliche Zwiegesänge. Die Männer erfreuten die Gesellschaft mit dreistimmigen geselligen Liedern, heitere Opernszenen wurden dargestellt, auch von „Tyroler und schwäbischen Liedern“ wird berichtet. Bei dem deutschen Gesandten v. Bunsen gab es „uralte Choräle“. Die opernhafte Kirchenmusik brachte Klein zur Entrüstung. In Neapel hörte er Paganini. Während das virtuose Spiel des Italieners Schumann zur Entscheidung wurde, wandte sich Klein von diesem „Virtuosentum als Selbstzweck“ mit Thibaut ab.

Ein Gegenbild zu Kleins historisierendem geistlichen a cappella-Ideal bildete die Musik Beethovens, „die ihm zeitlebens ein leuchtendes Vorbild blieb“. Auch die Musikliebe des Freundes Tucher spielte zwischen diesen beiden Polen, so daß er seine „Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister“ Beethoven widmete (1827). Klein wollte seinem Pariser Cherubini-Studium ein Wiener Beethoven-Studium folgen lassen. Jedoch wurde seine Kunstreise, zu der er schon aufgebrochen war, aus unbekanntem Grunde unterbrochen. Bei seinem späteren Wiener Aufenthalt auf der Hochzeitsreise traf er Beethoven nicht an. Klein suchte in der Orchesterbesetzung und -behandlung an sein Wiener Vorbild anzuknüpfen, was ihm jedoch nie zur rechten Zufriedenheit gelingen wollte.

Der Kölner Domkapellmeister kam nach Berlin, um sich bei Zelter weiter fortzubilden. Er wurde hier Universitätsgesangslehrer und Lehrer für Generalbaß und Kontrapunkt an der „Kirchen-Musikschule“, die zur Wiederherstellung der Kirchenmusik neu gegründet worden war. Neben Messen, Motetten und Klavierliedern gelten als Hauptwerke seine Oratorien *Hiob*, *Jephta*, *David* und die Opern *Dido* und *Ariadne*. Bezeichnend bleibt, daß die Chorbehandlung stets gerühmt, die Orchesterbehandlung stets kritisiert wird. „Klein wußte selbst recht wohl, daß er kein Instrumentalist war“ (Koch). Er hält sich eng an den Thibautschen Wortgrundsatz, so daß es zu einer „eindringlichen Deklamation des Textes“ kommt, „ja, stellenweise macht der Gesang geradezu den Eindruck einer nur gesteigerten Deklamation“ (Koch). Die Ouvertüren werden gern durch größere Einleitungschöre ersetzt. Paarige Zuordnung der Stimmen, Doppelchörigkeit, stimmige Führung, Vermeidung von effekthaften Steigerungen, Schlußfugen, „Beherrschung der Form und der Mittel, Gefühl für Reinheit der Harmonie und des Satzes“,

kennzeichnen den Chorsatz und verraten das historische Muster. Die Oratorien sind an Händel, die Opern an Gluck geformt; beide Vorbilder hatte auch Thibaut für die entsprechenden Gattungen aufgestellt. Den Opern fehlt die dramatische Handlung, so daß sie in Konzertfassung größeren Erfolg hatten. Bezeichnend bleibt auch, daß Klein die schildernde Balladenkomposition nicht gelingen wollte. Zu den späten Oratorien hatte Körner den Text geschrieben, so daß auch hier sich die Verbindung zum Schiller-Thibaut-Kreis auftut. „Der Schwerpunkt von Kleins Können lag nicht in der Oper, sondern wie er selbst wohl wußte, auf dem Gebiete des Oratoriums und der Kirchenmusik" (Koch). Er schrieb eine Generalbaßschule. Ein sechsstimmiges *Magnificat* mit Klavierbegleitung kommt Thibauts Besetzungsideal entgegen. Auch die musikalische Inhaltsforderung Thibauts ist voll erfüllt:

„Kleins Kirchenmusik zeichnet sich im ferneren aus durch einfach edle Färbung, sie weist die echte Kirchenstimmung, die echte gottesdienstliche Weihe auf, nach der man in so vielen für die Kirche bestimmten Werken vergebens sucht, weil sie sich in leere Mache verlieren. Wer die Vorbilder für unsere Meister waren, ist unschwer zu erkennen; die Einflüsse des Palestrina und des Lassus sind in den a cappella-Chören leicht nachzuweisen, so im Aufbau . . . und auch in der Art der motivischen Erfindung des kontrapunktischen Gewebes" (Koch).

Es wird berichtet, daß Kleins künstlerisches Schaffen, im Gegensatz zu der Arbeitsweise der Romantiker, von seinem „menschlichen Erleben" ganz unabhängig blieb.

Auch als Sänger und Klavierspieler genoß Klein Ruf. Auf Musikfesten wirkte er als Dirigent. In Berlin gründete er eine zweite Liedertafel, deren Ehrenmitglied Zelter wurde. Mit Thibaut war er ein geistvoller Unterhalter. Wie sein Heidelberger Freund wurde er jedoch als Lehrer am meisten gesucht und geschätzt. So spricht Schumann von der „Bernhard Klein'schen Schule", unter der er „die ganze Berliner Richtung" zusammenfaßte. Kleins Schüler nennen sich: O. Nicolai, W. Taubert, H. Dorn, S. Dehn, K. F. Weitzmann, G. Reichardt, F. H. Truhn, C. Bank, J. Schneider, G. W. Teschner, W. Freudenberg, K. Koßmaly, E. H. Richter, K. A. Haupt, K. Seiffert, F. Weber, B. Breuer u. a. m. „Bei allen Schülern ist die Eigenart der Kleinschen Kunstanschauung nachweisbar" (Koch); sie durchsetzen vor allem die Provinzen Preußen und Schlesien.

Musik und Musikanschauung Kleins berühren sich Schritt um Schritt aufs engste mit den Gedanken Thibauts. So mußte es zu einer frühen Begegnung und lebenslangen Freundschaft kommen. Kleins Wiener Reise zu Beethoven brach in Heidelberg ab (1816). Hier vermittelten die Landsleute Boisserée und Carové die Bekanntschaft Thibauts, dessen „Singverein" die ersten Erfolge gewann.

„Damals dachte er noch nicht daran, als Apostel aufzutreten; in Stunden stiller Andacht entrichtete er für seine Person den alten Meistern seinen Tribut der Verehrung" (Koch). „Mit dem Erscheinen Kleins kam ein frischer Zug in diese Abende, deren Leistungen bis dahin doch etwas problematischer Natur gewesen sein mögen. Klein war während seiner Anwesenheit in Heidelberg der Leiter dieser Übungen, und von ihm lernte Thibaut erst, wie die Werke würdig zur Darstellung gebracht werden. Thibaut erkannte das selbst sehr wohl an und gewöhnte sich so an Kleins Hilfe, daß er die Lücke, die Klein bei seiner Abreise zurückließ, fortwährend spürte" (Koch).

Wie sich der Musikliebhaber und sein junger Ratgeber etwa über die Temponahme in der älteren Musik nicht einigen konnten, wurde schon durch seinen Schwager Parthey berichtet. Fünf Monate lieh der Fachmusiker dem Heidelberger

Liebhaberkreis Kraft und Können. Er gab damit dem Chor und seinem Leiter in den Anfangsjahren die fachmusikalische Grundlage. Gewiß hat er Thibaut auch auf manchen musiktechnischen Gebieten unterwiesen. So muß man Klein als den fachmusikalischen Berater und Beschützer des „Singvereins" ansehen. Daher erklären sich die häufigen Rechenschaftsberichte des Singleiters in dem auf die Trennung folgenden Briefwechsel, seine große Anhänglichkeit, die einem empfindsamen Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts nahekommt, Kleins Notensendungen, seine späteren, überprüfenden Heidelberger Besuche u. a. Dem ungestümen Drängen des Musikliebhabers nach Ratschlägen, Hinweisen, Noten, Abschriften scheint der sehr mit sich selbst beschäftigte Musiker gelegentlich durch Ausreden ausgewichen zu sein. Beim Erfahren des wahren Sachverhaltes brach der empfindliche Gelehrte die Beziehungen schroff und enttäuscht ab. Erst Parthey mußte neu vermitteln (Musikal. Br. Nr. 35, 36). Später gewann Klein den älteren Freund für die Patenschaft seines ersten Kindes.

Vom Tonsetzer Klein, den man zu seinen Lebzeiten den „Palestrina Berlins" nannte, erwartete Thibaut nichts weniger als die „Wiederherstellung der echten Kirchenmusik". Sein Nachlaßverzeichnis nennt mehrere Werke von ihm, die er bei besonderen Anlässen singen ließ. Daher waren ihm die Opernversuche Kleins stets eine Enttäuschung. Bei der Rückkehr von der Hochzeitsreise schenkte der Musikerneuerer dem Gast seine soeben erschienene Kampfschrift. Als Gegengabe erhielt Thibaut die in Italien geschaffenen Werke Kleins, die ihn „sehr erbauten". Daß Thibaut jedoch im Grunde, wie auch der Regensburger Wiederhersteller Proske, das Sammeln alter Musik für wichtiger hielt als das Schaffen neuer, zeigt eine Bemerkung Baumstarks[1].

So förderten sich Thibaut und Klein wechselseitig: der Musikliebhaber lernte von dem Fachmusiker musikalisch-praktische Handgriffe und Einsichten; der Tonsetzer gewann durch den Sammler vertiefte Kenntnis seiner künstlerischen Muster und durch die Kampfschrift gedankliche Stütze der eigenen Grundhaltung. Sein Stiefbruder und Schüler, Joseph Klein (1801—1862), bemühte sich um die Herausgabe seines musikalischen Nachlasses.

Aus einer verwandten Welt wie Klein kam Christian Heinrich Rinck, der als Bachscher Enkelschüler in Kunst und Kunstauffassung gleichfalls im 18. Jahrhundert wurzelte. Die räumliche Nähe ihrer Wirkungsstätten brachte ihn bald mit Thibaut zusammen. Der Darmstädter Aufenthalt des Stadtkantors, -organisten und Hofmusikus (1805 bis zu seinem Tode 1846) deckt sich mit der Heidelberger Tätigkeit des Gelehrten (1805 bis zu seinem Tode 1840). Thibaut fand im Werk Rincks verwandte Bemühungen verwirklicht[2]. So liegt es nahe, daß „Rincks Motetten unter den wenigen waren, denen er [Thibaut] gewillt war, seine Tür zu öffnen"[3].

Das Nachlaßverzeichnis Thibauts nennt die verhältnismäßig große Zahl von zehn Werken Rincks (Nr. 442—48, 553, 57, 59). Außer Orgel- und Choralsammelwerken besteht die Gruppe aus motettischen Arbeiten mit Klavier- oder Orgel-

---

[1] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 89. [2] Vgl. Schilling, a. a. O., VI, S. 9.
[3] Vgl. J. Mainzer, Musical-Athenäum, London 1842, S. 19.

begleitung, sämtlich im Druck erschienen. Die wenigen Reisen, die Rincks zahlreiche Amtsverpflichtungen zuließen, führten mit Vorliebe nach Heidelberg, auch in den „Singverein". In der eigenen Lebensbeschreibung berichtet der gefeierte Orgelspieler über einen solchen Besuch bei dem „ausgezeichneten Gelehrten, Kenner, Beschützer und Verehrer der wahren Kirchenmusik", der ihn durch Beispiele von Palestrina, Scarlatti, Lotti, Durante „in wahres Entzücken setzte"[1].

Verhältnis zur kirchenmusikalischen Restauration

Es ist einsichtig, daß Thibaut mit seinem Grundsatz, Musik und Musikleben aus dem Blickwinkel der älteren a cappella-Kunst zu betrachten, in den Kreisen der kirchenmusikalischen Wiederherstellung viel Anklang fand. Am meisten wirkte er hier durch seine Erneuerungsschrift. Wer sich um die „Wiederherstellung der echten Kirchenmusik" bemühte, machte dieses Buch zu seinem musikalischen Katechismus. Immer wieder war es vergriffen, immer wieder mußte es neu aufgelegt werden: 1824 (1. Aufl.), 1826 (2. Aufl.), 1851 (3. Aufl.), 1861 (4. Aufl.), 1874 (5. Aufl.), 1884 (6. Aufl.), 1893 (7. Aufl.). Die Kampfschrift begleitete die kirchenmusikalische Arbeit des Jahrhunderts als eine ihrer stärksten Waffen. R. Heuler, der die letzte Ausgabe aus der Mitte der kirchenmusikalischen Bewegung veranstaltet hat, faßt mit ihr noch einmal das Gesamtergebnis zusammen (1907). Als im Grunde unkirchlicher Mensch und musikalischer und theologischer Laie hat Thibaut die kirchenmusikalische Wiederherstellungspolitik, die erst mit dem Ende seines Lebens einsetzte, zwar nicht unmittelbar vorbereitet. Jedoch sind manche seiner Worte für die spätere Arbeit zu Leitsprüchen geworden. So fordert er schon früh als Grundlage für die protestantische Kirchenmusik ein einheitliches Liederbuch:

> „Endlich möchte ich noch unsern sämtlichen protestantischen Gemeinden zurufen: Vereinigt euch über ein gleichförmiges Choralwerk für alle deutschen Protestanten, also über ein Werk, welches mit Benutzung der besten Kräfte vollendet, Euch einer segenvollen Festigkeit und Einheit immer näher bringen würde. Deutschheit heißt ja fast nur, daß jeder, unbekümmert um den Nachbarn, auf seiner kleinen Scholle Landes allein befehlen will; und so muß sich hier jener Zuruf in einen Seufzer auflösen" (S. 18).

Thibaut mußte hier eine gleiche Enttäuschung wie bei seinem zehn Jahre früheren politischen Aufruf erleben: eine Verwirklichung gelang nur für die einzelnen Landeskirchen; das „Deutsche Einheitsgesangbuch" ist bis heute Aufgabe der kirchenmusikalischen Arbeit geblieben.

Der hugenottische Protestant verdankte sein Musikideal der römischen Papstkapelle. Die Bemühungen um eine nähere Begründung dieses Ideals brachten ihn daher in ein engeres Verhältnis zum katholischen Kultus, dem auch seine Gesinnungsgenossen unter den bildenden Künstlern nachhingen. Es wurde schon angedeutet, daß er in der katholischen Feierordnung den eigentlichen Wurzelboden

---

[1] Vgl. Eutonia, Bd. VI (Breslau 1833), S. 17. Auch Rincks brieflicher Nachlaß enthält manche Zeugnisse freundschaftlichen Austausches mit Thibaut (Musikal. Br. Nr. 4ff). Über Rinck als Musiker vgl. F. W. Donat, Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit, Oeynhausen 1932. Gemeinsame Schüler vermittelten zwischen dem Universitätslehrer und dem Hoforganisten. Davon berichten etwa die Briefe des schweizerischen Rechtsstudenten R. Frey an Rinck, aus Heidelberg geschrieben (Landesbibliothek Darmstadt).

„reiner Kirchenmusik“ sah, den der protestantische Gottesdienst nicht mehr bieten konnte[1]. Die Regensburger Restauration hat dann auch Thibauts Mahnungen aufmerksam befolgt und sich seine Gedanken völlig zu eigen gemacht. Heuler bestätigt:

„Die meisten Fortschritte, die seit dem Erscheinen der Schrift ‚Über Reinheit der Tonkunst‘ in diesem Sinne zu verzeichnen sind, lassen sich direkt oder indirekt auf Thibaut zurückführen. Namentlich darf Thibauts Verdienst an dem gewaltigen Aufschwung, den die katholische Kirchenmusik infolge einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mächtig einsetzenden Reform genommen, nicht unterschätzt werden. Die Namen Proske und Thibaut sollte man stets in einem Atemzuge nennen“[2].

So stand Thibaut mit den meisten Zeitgenossen, die im Sinne der kirchenmusikalischen Wiederherstellung arbeiteten, in freundschaftlicher Verbindung. Die Beziehungen zu Klein und Rinck können auch hier als Beispiele gelten. Über seine besondere Zuneigung zu den frühen Münchener Erneuerern Hauber und Ett spricht Thibaut in einem Brief an Boisserée, in dem er die Ablehnung seines Münchener Rufs begründet[3]. Thibaut besaß den „Musikalischen Kinderfreund“ von Hauber und Ett und einen Band der Sammlung *Cantus ecclesiasticus* von Hauber (Nr. 536 u. 568).

Über die Begegnung des Nürnberger Juristen und Musikliebhabers Gottlieb Freiherr v. Tucher mit Thibaut auf Heidelberger Boden berichtet Nadler[4]. Das Nachlaßverzeichnis Thibauts nennt von den „Kirchengesängen“ Tuchers zwei Lieferungen (Nr. 541). Wie Tucher mit Thibaut die gleiche historisierende Grundhaltung teilt, wie er das gleiche Bestreben hegt, die Musik den klassizistischen bildenden Künsten seiner Zeit anzupassen, zeigt ein Brief Tuchers an den gleichfalls befreundeten Klein. Hier weist der Freund auch auf das Vorbild der klassizistischen Maler und Bildhauer hin und bedauert, daß vor allem die „produktiven Künstler“ (Musiker) ihnen so wenig nacheifern[5].

Auch mit dem Musikdirektor der Stuttgarter Stiftskirche, Konrad Kocher, lebte Thibaut im Austausch. Kocher hatte die Ergebnisse und Erkenntnisse seiner italienischen Reise zum Studium der a cappella-Musik in einer Denkschrift (1823) ausgewertet und blieb im Sammeln, Schaffen und Nachschaffen dem alt-römischen Musikideal verpflichtet. Thibaut erwähnt den Stuttgarter Musiker brieflich[6]. Er hatte die Schrift Kochers im Dezemberheft der „Theologischen Annalen“ (1824) besprochen. Über Meinungsverschiedenheiten zur Frage des mehrstimmigen Gemeindegesanges war man später mündlich einig geworden. Thibaut spricht selbst von dem „trefflichen Verfasser“ (S. 15).

Im nahen Frankfurt a. M. gründete Johann Nepomuk Schelble nach vielen Reisen und Erfolgen auf anderen musikalischen Gebieten einen Cäcilien-Verein, der „so unaussprechlich Viel für Hebung der Kunst und Verbreitung des Sinnes für dieselbe, besonders im Dilettantenkreise, gewirkt hat“[7]. Dabei scheint ihm

---

[1] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 115. [2] Vgl. Heuler, a. a. O., S. XXVI.

[3] Vgl. Boisserée, a. a. O., Bd. I, S. 525. [4] Vgl. J. Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg 1928, Bd. IV, S. 261.

[5] Vgl. Koch, a. a. O., S. 21. Das persönliche Verhältnis beider Freunde erhellt aus einem Glückwunschschreiben Thibauts zur Hochzeit Tuchers (Musikal. Br. Nr. 2).

[6] Vgl. Boisserée, a. a. O., Bd. I, S. 468.

[7] Vgl. Schilling, a. a. O., Bd. VI, S. 184ff.

Thibaut von Heidelberg aus, das Schelble oft besuchte, mit Rat und Tat unterstützt zu haben. Auch Görres schickte Schelble aus München, dem südlichsten Stützpunkt der deutschen musikalischen Wiederherstellungsbewegung, alte Musik für sein junges Frankfurter Unternehmen. Görres schreibt darüber an seine Tochter und berichtet vor allem von der P. Marcello-Messe, die man nach Thibauts Ausspruch bei einem Brande zuerst retten müßte[1]. Schelble, der „zunächst ein eifriger Liebhaber der sogenannten galanten und modernen Musik" gewesen war, schrieb unter dem Einfluß der italienischen a cappella-Kunst nur noch „ausschließlich Vokalmusik, . . . alle im reinen, ernsten, frommen Style gehalten" (Schilling).

Unter den reisenden Virtuosen suchten Thibaut besonders die Kirchenmusiker gern auf, um sich an seiner Musikaliensammlung zu bereichern. So kam auch der Breslauer Organist Adolf Friedrich Hesse auf seiner ersten großen Deutschlandreise nach Heidelberg. Abends traf er ein. Schon am folgenden Morgen machte er dem berühmten Sammler einen Besuch. In seinem Reisetagebuch wird die Aufwartung, die Rinck vermittelt hatte, kurz vermerkt[2].

Die stete Beziehung der Heidelberger Musikfreunde zu Vogler bildete der Vogler-Schüler Andreas Zimmermann. Es wurde berichtet, wie Thibaut bei ihm Harmonie- und Generalbaßstudien getrieben hat. Zimmermann war der einzige Gast, der regelmäßig bei den Singabenden zuhören durfte. Er saß noch als Greis versunken hinter der Säule im Musiksaal am Karlsplatz und rief nach beendeter Musik mit erhobenen Händen aus: „Das ist Urstoff" (Baumstark). Zimmermann war als Nachfolger seines Vaters, des „Schulmeisters der Gemeinde zum Heil. Geist", Kantor an der Heiliggeistkirche (seit 1794). Durch seine ganze Amtszeit hin zogen sich Auseinandersetzungen mit dem Kirchenrat um Besoldungserhöhungen, bis er „wegen leidender Gesundheit" die Stelle aufgab (1807). Der musikalische Nachlaß Thibauts enthält eine Modulationslehre Zimmermanns, die Baumstarks Urteil über die besonderen Fähigkeiten seines Verfassers bestätigt[3].

Volksliedpflege

Die Auffassung von „Reinheit" als „Unverdorbenheit des Gefühls" gab Thibaut einen Zugang zu der Volksliedbewegung seiner Zeit. Der Abschnitt 3 seiner Kampfschrift handelt ausschließlich „Über Volksgesänge". Der „gebildete Mensch" wird immer die Bildung suchen.

> „Allein er soll auch für den Zauber der Unschuld nicht den Sinn verlieren, weil die Kultur, wie sie in der Wirklichkeit erscheint, keineswegs immer eine reine Ausbildung des Natürlichen ist und insofern der Gebildete leicht hinter den Kindern zurückstehen kann" (S. 48).

---

[1] Vgl. J. v. Görres, Gesammelte Briefe, hg. von M. Görres, München 1858ff., Bd. I, S. 321.

[2] Vgl. das eigenhändig geschriebene „Reise-Tagebuch von Adolf Hesse", im Besitze von Fräulein Pohl, Breslau; die Mitteilung verdanke ich Fräulein cand. phil. Freia Kruse.

[3] Vgl. Stein, a. a. O., S. 107ff. — Die Beeinflussung der Neukomposition im 19. Jahrhundert durch die Entdeckung der älteren Musik hat ihre geschlossene Darstellung gefunden. Vgl. R. Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?, Leipzig 1900. Der Verf. kommt zu dem Schluß, daß außer Sololied und Oper alle Gesangsgattungen des Jahrhunderts ihre Fortbildung dem Beispiel der älteren Musik verdanken.

In seiner Forderung nach Natürlichkeit schließt sich Thibaut seinem Landsmann Rousseau an, auf den er ausdrücklich hinweist. Wie für Rousseau so bleibt auch für ihn stets das Kind ein mahnendes Beispiel „ganz so, wie es aus der Hand der Natur kam, rein und unverbildet" (S. 48). Mit dem Bemühen um Natürlichkeit der Bildung knüpft Thibaut erneut an die Bestrebungen des 18. Jahrhunderts an.

Die musikalische Entsprechung zur „Natürlichkeit und Reinheit des Kindes" ist das Volkslied:

„Rein und lauter, wie der Charakter eines Kindes, sind dagegen in der Regel alle Lieder, welche von dem Volke selbst ausgingen oder, durch das Volk aufgenommen, lange Zeit mit Vorliebe von demselben bewahrt wurden" (S. 49).

In diesen Sätzen ist zugleich der Volksliedbegriff Thibauts enthalten. Er entspricht den Vorstellungen Herders, der einesteils an die Schöpferkraft des „anonym dichtenden Volksgeistes" glaubt, andererseits von fähigen Dichtern neue Volkslieder erwartet[1]. Die Forderung der „Volksläufigkeit", die aus Thibauts Worten spricht, hatte Goethe an das Volkslied gestellt[2].

Die gleiche Jugendlichkeit der Empfindung findet sich in den „alten" Liedern, da das Volk zu ihrer Entstehungszeit noch „jung" war; in den Liedern des „unverbildeten Menschen", also der „niederen Stände"; in den Liedern der „Wilden", die noch auf einer „jugendlichen Entwicklungsstufe" stehen. Durch die „reine Natürlichkeit" eines solchen, aus der Jugendlichkeit des Volkes kommenden Liedes mußte die „reine Empfindung" jedes empfänglichen Menschen wieder geweckt und gefördert werden.

„Solche Lieder entsprechen fast immer der Empfindung des kräftigen, unverbildeten Menschen und bekommen vielfach auch dadurch einen ganz eigenen Wert, daß sie sich an große Nationalbegebenheiten anschließen und, in die Zeiten der vollen Reinheit, Frischheit und Jugendlichkeit der Völker zurückgehend, selbst den verbildeten Menschen, in welchem noch edle Jugendempfindungen zu wecken sind, unwiderstehlich ergreifen. Ich halte daher das Studium der Volkslieder, d. h. der Lieder, welche nicht wie die sog. Gassenhauer ein kurzes Leben hatten, sondern dauernd im Volke fortblühten, für etwas höchst Bedeutendes" (S. 49).

Damit erweitert Thibaut seinen Volksliedbegriff durch die Forderung nach Alter und Langlebigkeit.

Zugleich ist hier der Sinn der Volksliedpflege für den Thibaut-Kreis ausgesprochen. Die „jugendliche Reinheit der Empfindung" im Volkslied soll auf die „jugendliche Reinheit der Empfindung" im Menschen treffen. Er erhält sich dadurch ewige Jugend, Kraft und Stärke, Natürlichkeit und Frische, Reinheit der Empfindung und des Herzens. Thibaut schließt seine Ausführungen „Über Volksgesänge" mit den Worten:

„Das Zurückführen zur Einfalt und Natürlichkeit wird für uns in aller Hinsicht von Tage zu Tage größeres Bedürfnis und die Tonkunst kann wahrlich am wenigsten von sich rühmen, daß sie an der jetzigen Verbildung keinen Teil gehabt habe" (S. 55).

Das Volkslied ist für Thibaut ein Gegenmittel gegen die „vermehrte Kunstbildung", die nur „inbetreff der Politur viel verbessern kann" (S. 36). Damit will Thibaut die Beschäftigung mit dem Volkslied, das für ihn vornehmlich aus den

---

[1] Vgl. J. v. Pulikowski, Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum, Heidelberg 1933.

[2] Vgl. J. Müller-Blattau, Das deutsche Volkslied, Berlin 1932, S. 72ff.

„ungebildeten" Schichten des Volkes kommt, dem „Gebildeten" zur notwendigen Aufgabe machen.

Da es Thibaut allein auf die „Reinheit der Empfindung" und nicht auf ihre etwaige Bindung an ein bestimmtes Volk oder bestimmte Völkergruppen ankommt, ist ihm jedes „echte Volkslied" eines jeden Volkes willkommen. Ja, ein Lied eines auf „niedrigerer" Stufe (also dem ursprünglichen Naturzustande noch näher stehenden) Volkes mochte noch „reiner" sein, als Gesänge des eigenen. So wendet er sich dagegen, etwa nur an den „gangbaren Liedern des werten Vaterlandes" zu hängen; er will „die ganze Welt umfassen". Der universale Musikhistoriker ist auch ein universaler Volksliedsammler. Herders Sammlung „Stimmen der Völker in Liedern" bleibt für ihn maßgebend. Auch Goethes völkerumfassende Dichtung wird ihm hier zum Vorbild:

> „Hätte uns Goethe nach seinem Götz bloß noch andere Nachbildungen alter Deutschheit gegeben, so wäre dies aller Ehren wert. Allein unseren ersten Dichter nennen wir ihn doch gewiß nur deswegen, weil er uns durch seine Iphigenie in die schönsten Zeiten Griechenlands wie durch seinen westöstlichen Diwan nach Persien und Indien zu führen wußte und daß er durch seinen Faust der ganzen genialen Welt angehört" (S. 49f.).

So hat Thibaut, „durch edle Freunde tätig unterstützt, viele Volkslieder zusammengelesen", aus allen ihm erreichbaren Völkern. Auf Beispiele der „ältesten Zeiten" kommt es ihm besonders an. Seine Sammlung enthält israelitische, altgriechische, deutsch-mittelalterliche, englische, schottische, russische, schwedische, finnische, italienische, spanische, brasilianische, indische, persische Gesänge. In seiner Schrift gibt Thibaut jeweils eine kurze Kennzeichnung der einzelnen Liedergruppen und weist auch die Hauptquellen nach.

In Thibauts Nachlaßverzeichnis nehmen die zahlreichen Volksliedbände die Nr. 586—621 ein. Außerdem besaß er einen Sammelband mit 121 „Nationalgesängen". Dazu bemerkt die Nachlaßliste:

> „Der Text der Englischen, Schottischen und Irischen ist von Thibaut selbst übersetzt; da, wo aller Text fehlte, hat er ihn selbst hinzugedichtet; einen großen Theil der Lieder hat er mit Bässen versehen oder solche verbessert" (Nr. 622).

Heuler gibt als allgemein zugängliches Beispiel der Thibautschen Setzweise ein „Irländisches Volkslied" im vierstimmigen Chorsatz als Anhang wieder. Die vier Stimmen schreiten rhythmisch und vielfach auch melodisch in stets aufgefüllten Dreiklängen gleichmäßig miteinander fort. Eine Neuausgabe der Thibautschen Volksliedbearbeitungen hat Heuler begonnen. In anderen Fällen ist die Melodie mit Klavier- oder Gitarrenbegleitung versehen. Als Beispiele solcher Bearbeitungsart liegen die „Vierundzwanzig alten deutschen Lieder aus dem Wunderhorn", die 1810 in Heidelberg anonym erschienen, in einem Neudruck vor[1]. Böhme und Bolte vermuteten in Thibaut den Herausgeber dieser Sammlung. Koepp stellt dagegen in dem Hamburger Kaufmann und Volksliedsammler Böhl v. Faber den Herausgeber fest. Jedoch ähnelt die Art der behutsamen instrumentalen Melodiestütze den entsprechenden Sätzen im eigenen Sammelwerk des Gelehrten. Thibaut berichtet an Knebel, wie er mit seiner Familie jeden Abend am Klavier Volkslieder singt und wie „die ältesten Kinder schon an 150 recht inne haben"[2]. Kleins Frau

---

[1] Faksimile-Ausgabe von J. Koepp, Potsdam 1936.

[2] Vgl. Düntzer, a. a. O., S. 147.

sandte er zur Geburt seines Patenkindes ein venetianisches Wiegenlied. Später erbittet er sich „spanische Nationallieder“ (Musikal. Br. Nr. 39, 43).

Behaghel besaß von solchen „Volksgesängen“ den „Song of Roland“, dem eine ausführliche Anmerkung beigegeben ist[1].

Die Art und Weise der Thibautschen Volksliedpflege und ihrer Auswirkung in größerem Kreise wird in der Begegnung mit Zuccalmaglio deutlich[2]. Der Siegerländer war als Rechtsstudent zu Thibaut gekommen. Von seiner bergischen Kindheit her ging er mit dem Volkslied um und sammelte was sich ihm bot. Er berichtet:

„Dieses Suchen machte mich mit einigen Jüngern der Thibautschen Musik bekannt, welche mir von den Gesangabenden ihres Lehrers erzählten, an welchen ganze Volksliederkränze eingerichtet würden, wo das bunte Gemisch aller Völker erklinge, und so von der strengen alten Kirchenmusik Erholung und Abspannung gewähre.“ Er hörte „Altes und Neues, Deutsches und Russisches, Schottisches und Spanisches, Ostindisches und Brasilianisches . . . Nach dem Geiste wie auch nach der Tonlage der Lieder waren sie entweder einstimmig, mit dem Flügel begleitet, wurden sie zwei- oder mehrstimmig, oder vom ganzen Chor gesungen, wie denn der Meister den meisten Wert auf die schottischen und irischen zu legen schien“[3].

Die Singabende bei Thibaut haben den Volksliedhang bei Zuccalmaglio verstärkt. Es mag ihm vorgeschwebt haben, die „Stimmen der Völker in Liedern“ nach der musikalischen Seite hin zu ergänzen. Gemeinsam mit seinem Freunde, dem Thibaut-Schüler und -Biographen Baumstark, gab er seine erste „Sammlung auserlesener Volkslieder der verschiedenen Völker der Erde“ heraus, die den Namen „Bardale“ erhielt und Thibaut gewidmet war (1829)[4]. Zehn Jahre später erschienen weitere Sammlungen (1836, 1838—1840). Die letzte enthält 699 Sätze. Auch hier blieb Baumstark beteiligt. Manches Lied aus der Bücherei des „verehrten Lehrers Thibaut“ wird in diese Ausgaben eingegangen sein. Viel fremdländische Gesänge sind darunter. Die Melodien wurden jeweils mit Klavier- und Gitarrenbegleitung versehen. Friedländer weist darauf hin, daß die Lieder Zuccalmaglios, die den Sammlungen eingefügt sind, über Brahms hinaus bis in die jüngste Zeit den Begriff des deutschen Volkslieds geprägt haben. So ist auch sein Lehrer Thibaut auf die Volksliedpflege des 19. Jahrhunderts nicht ohne Einfluß. Umgekehrt trugen die Schüler dem Lehrer neue Lieder zu. Zuccalmaglio bezeugt, daß manches seiner Lieder durch Thibauts Verein „in alle Welt gewandert“ sei[5].

So war, über die Familie hinaus, der „Singverein“, als abgeschlossener Kreis von „veredelten Freunden“, der Raum, in den das Volkslied gestellt blieb. Als einstimmiges Lied zum Klavier oder als vierstimmiger Chorgesang kam es gemein-

---

[1] Vgl. Verz. Nr. 975, 6, S. 83.

[2] Vgl. M. Friedländer, Zuccalmaglio und das Volkslied, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, XXV (1918) S. 53ff. Den Verlauf eines Volksliederabends im Hause Thibauts beschreibt Zuccalmaglio a. a. O. Für die Zuhörer, die bei Volksliederabenden offenbar häufiger zugezogen wurden, hatte Thibaut 80 Hefte mit den Liedtexten drucken lassen.

[3] Vgl. Zuccalmaglio, a. a. O. In der Bevorzugung der schottischen und irischen Gesänge wirkt die Ossianbegeisterung nach. Auch Behaghel besaß schottische Lieder. Die Vorliebe für die orientalische und indische Welt wurde in Heidelberg durch Görres und den Philologen Creuzer entfacht und erhalten.

[4] Inhalt und vollständigen Titel dieser und der folgenden Sammlungen vgl. bei Friedländer, a. a. O., S. 61ff.

[5] Vgl. Friedländer, a. a. O., S. 67.

sam mit den kirchlichen a cappella-Gesängen zu Gehör. Die Volksliedpflege des 19. Jahrhunderts behielt diese Form bei. Eins bedingte das andere: das Volkslied hielt die Frische des Gefühls und der Empfänglichkeit wach, die a cappella-Musik bildete den Geschmack, beides diente der „Reinheit" in ihrem umfassenden Sinn und der „Veredelung und Verschönerung des Lebens". Ältere Kirchenmusik und neueres Volkslied gehören für ein Jahrhundert zusammen. Ihre Wiederentdeckung geschah aus der gleichen Welt und ihre Pflege auf gleichem Boden[1].

Thibauts Volksliedverhältnis unterscheidet sich in mancher Hinsicht von der Volksliedbeziehung der Romantiker Arnim und Brentano, deren „Knaben Wunderhorn" im Jahre nach der Übersiedelung des Gelehrten nach Heidelberg am gleichen Ort in Druck ging. Thibauts Blick blieb auch auf dem Gebiete des Volksliedes nach Herders Vorbild universal gerichtet; Arnims und Brentanos Sammlung war national begrenzt. Thibaut wollte durch das Volkslied die Natürlichkeit pflegen, Arnim das nationale Bewußtsein stärken und die deutsche Eigenart entdecken. Thibaut hielt für die Herkunft des Volksliedes mit Herder an der Doppelheit „Volk" und Dichter fest; die Romantiker wollten das „einfache Volk" allein zum Ursprung des Liedes machen. Thibaut kam es vor allem auf die Weisen an, die Herder ursprünglich auch aufnehmen wollte; das Singen der Volkslieder blieb ihm die Hauptsache; Texte hat er oft neu hinzugefügt; die Verbreitung der Lieder geschah über das Singen hin. Arnim und Brentano haben die Liedweisen vernachlässigt; sie legten vor allem Wert auf die Dichtung; ihr Werk, das Goethe gewidmet war, wurde zu einem literarischen Erfolg. Thibaut rief die Gebildeten für das Volkslied auf; Arnim und Brentano wollten alle Schichten des Volkes erfassen, jedoch blieb die Wirkung gleichfalls auf die Bildungsschicht beschränkt.

Verhältnis zu Dichtern und Malern seiner Zeit

Die vielbewegte Zeit der Romantik und Nachromantik brachte den „Singverein" und seinen Leiter gerade in Heidelberg mit den verschiedensten und gegensätzlichsten Geistesströmungen in Verbindung[2]. Es konnte nicht ausbleiben, daß Thibaut trotz seines zurückgezogenen Lebens mit allen Kreisen der Neckarstadt in persönliche Berührung kam: mit dem „Luise"-Dichter und rationalistischen Kunstrichter J. H. Voß, der wie eine wartende „Spinne im Netz" saß, um sich auf alles Neue und Regelfremde geifernd zu stürzen (Eichendorff); mit den „Einsiedlern" Brentano, Arnim und Görres, die in Mythendichtungen, alten und neuen Liedern die „deutsche Art" priesen und zugleich für das fern-bunte Indien und den Orient sich begeisterten; mit dem Theologen Daub und dem Altphilologen Creuzer, die sich von Kant zu Schelling wendeten und in ihren „Studien" die

---

[1] Das sogenannte „Kaiserliederbuch" gibt den zusammenfassenden Abschluß dieser Auffassung und Bewegung. Vgl. auch W. Ehmann, Musikwissenschaft und musikalische Volkskunde, Deutsche Musikkultur, III (1938/39), S. 1ff.

[2] Zur Heidelberger Romantik vgl. H. Levin, Die Heidelberger Romantik, München 1922; A. Stockmann, Die jüngere Romantik, München 1923, J. Nadler, a. a. O.; Ph. Witkop, Heidelberg und die deutsche Dichtung, Leipzig 1916; J. Petersen, Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, 1926.

„Naturphilosophie in ihrer Verbindung zur Mythologie und Symbolik“ suchten; mit dem Altphilologen Böckh, dem die Ergründung der altgriechischen Musik am Herzen lag; mit dem jungen Eichendorff, der mit dem Dichter Loeben und den Theologiestudenten Budde und Krauß in einem jüngerhaften Freundschaftskult schwelgte; mit den engeren Fachgenossen Heise und Martin, die Thibaut zu einem gefürchteten „juristischen Triumphirat“ ergänzte; mit den Erziehern Rudolphi und Schwarz, deren gemeinsame Erziehungsarbeit Thibaut erstmals Gelegenheit gab, sich musikalisch leitend zu versuchen; mit dem Konsistorialrat Horstig, dem Bückeburger Nachfolger Herders, der über ältere Kirchenmusik schrieb und hier als Prinzenerzieher lebte; mit dem Historiker Wilkens, dessen politische Kampflust Thibaut anregte; mit den Philosophen Fries und Hegel, die sich im „Singverein“ die Anschauung für musikästhetische Gedankengänge holten; mit den Brüdern Boisserée, die von Köln nach Heidelberg kamen, um hier ihre reiche Sammlung älterer Gemälde zusammenzustellen und damit das geistige Deutschland nachdrücklich auf die Kunst des Mittelalters hinzuweisen; mit der Schule der Heidelberger Landschaftsmaler, Gebrüder Rottmann, Gebrüder Fries, Gebrüder Fohr, die Schmitts u. a., die den Duft Heidelbergs in duftigen Bildern festzuhalten trachteten; mit den „Nazarenern“ Cornelius, Overbeck, Pforr, die ihre künstlerischen Gemeinschaftsideale zwischen Stift Neuburg bei Heidelberg und Kloster St. Isidor bei Rom zu verwirklichen suchten; mit Hofrat Schlosser, dem damaligen Hausherrn des Stiftes Neuburg, der allen ein weitherziger Gastgeber war; mit Savigny, Tieck, Goethe, Jean Paul, Hebbel, die zu Besuchen und Studienzwecken die rege Stadt und ihr Land streiften u. a. m.

Aus den oft heftigen Kämpfen der einzelnen Gruppen untereinander scheint sich Thibaut mit seinem Kreis herausgehalten zu haben. Er ging weder mit der einen noch mit der anderen Partei engere Bindungen ein. Sein Schwerpunkt war zu selbständig festgelegt; seine Entwicklung blieb zu folgerichtig. Thibauts Geschichtsauffassung hatte sich an der Göttinger Universalhistorie gebildet, die Heidelberger Romantiker schwenkten gemeinsam mit den Brüdern Grimm in die Einzelforschung ein; Thibauts Volksliedarbeit blieb im Anschluß an Herder auf das Liedgut aller Völker gerichtet, den Romantikern wurde die Volksliedpflege, vor allem durch Arnim, eine eigenvolkliche Aufgabe; Thibauts Kunsterziehung war auf die „Bildung des Geschmacks“ und die „Veredelung des Menschen“ angelegt, die junge Bewegung sah auf den unmittelbaren „Herzensausguß“ (Bürger).

Auch auf seinem juristischen Fachgebiet nahm der Gelehrte seinen eigenen Weg.

> „Thibaut hielt sich vom Rationalismus ebenso fern wie von der romantischen Gedankenwelt, der er zeitweise sogar feindlich gegenüberstand. Als Jurist hing er dem Positivismus an“[1]. „In Reaktion gegen das Naturrecht vornehmlich auf die Praxis gerichtet, gibt er der dogmatischen Exegese der Gesetzesstellen unbedingt alleinige Geltung, historische Betrachtung läßt er nur bei Quellenkritik zu“[2].

In den leidenschaftlichen Auseinandersetzungen seiner Heidelberger Frühzeit wurde Thibaut häufig der Partei Voß zugesellt, die Winkelmanns und Lessings

---

[1] Vgl. Levin, a. a. O., S. 17.

[2] Vgl. Fr. Schneider, Geschichte der Universität Heidelberg im ersten Jahrzehnt nach der Reorganisation durch Karl Friedrich (1803—1813), in: Heidelberger Abhandlungen, Heft 38, Heidelberg 1913, S. 235.

Kunstgesetze hartnäckig weiterverteidigte. Die Universität hatte Voß und Thibaut im gleichen Jahr von Jena nach Heidelberg gezogen, ohne den Dichter der „Luise" fester an sich zu binden. Beide Familien waren zunächst eng miteinander befreundet. Dem Kieler Schwiegervater des Juristen war Voß von Jugend an zugetan. Thibaut und seine Frau nannten von der gemeinsamen Jenaer Zeit her das Ehepaar Voß „Vater und Mutter". Familienfeste wurden gemeinsam begangen, wobei dem Singen und Musizieren ein großer Anteil zufiel[1].

Als Mitherausgeber der „Heidelbergischen Jahrbücher"[2] trat Thibaut im Wunderhorn-Streit mit Voß gegen die Romantiker auf. So forderte er, „keine Ihrer [Arnims] Recensionen wieder mit Ihrem Namen abdrucken zu lassen[3]. Voß schrieb an Charlotte v. Schiller nach einer Besprechung der literarischen Arbeiten Brentanos und Arnims:

„Wir haben aus unserer Literaturzeitung, die seit Neujahr neu organisiert worden ist, all' diese Geister [die romantischen] ausgetrieben; nun wollen wir einmal versuchen, ob sie sich durch das, was Windischmann klassische Philisterei nennt, heben kann. Thibaut ist Gift und Galle gegen diese Leute; das bin ich nun nicht; ich bewundere ihre großen Talente und lache oder weine (in diesem Falle ist beides eins) über ihre Verirrungen" (25. Februar 1811)[4].

Böckh klagte dem Gesinnungsfreund Arnim brieflich:

„Es wird mir aber von der allen bekannten Parthey thätig entgegengewirkt, insbesondere von Thibaut" (13. Juli 1810)[5].

Philosophisch konnte Thibaut den Schritt von seinem Königsberger Lehrer Kant zu seinem Heidelberger Kollegen Hegel nicht mitmachen:

„Philosophie hat alle Zeit eine mächtige Anziehungskraft auf ihn geübt, aber auch bei ihr mag er die einmal gezogenen Grenzen nicht überschreiten, er schätzt Hegel persönlich hoch, will aber von seiner Lehre nichts wissen"[6].

Das Streifend-Schwärmende der Gegner blieb ihm verdächtig. Bertram meldet an seinen Freund Boisserée:

„Thibaut rühmt und freut sich deiner Bekanntschaft, insofern er etwas darauf setzt, nur mit dem wahrhaft soliden in Verbindung zu stehen" (13. Mai 1811)[7].

Die Romantiker rächten sich durch satirische Auslassungen. So hat man die Schrift von Brentano und Görres „Entweder wunderbare Geschichte von Bogs dem Uhrmacher ..." auf Thibaut bezogen. Hier wird im Uhrmacher Bogs ein maschinell-genauer Mann lächerlich gemacht, der zwischen Klassik und Romantik schwankt und große Vorliebe für Musik hat, vor allem für die Kirchenmusik

---

[1] Vgl. W. Herbst, Johann Heinrich Voß, Leipzig 1872, Bd. II, 2, S. 9, 100f. Hier wird für Thibaut und seine „treffliche sangbegabte" Frau zugleich ein Zeugnis gesellig-heiterer Hausmusik gegeben, die der strenge Kunstrichter sonst nicht mit seinen Richtsätzen zu vereinigen wußte. Ein weiteres Beispiel geselligen Musizierens, dem sich Thibaut offenbar nur im engsten Freundeskreis hingab, findet sich bei A. Stoll, a. a. O., S. 203.

[2] Vgl. A. K. Kloß, Die Heidelberger Jahrbücher der Literatur in den Jahren 1806—1816, Leipzig 1918.

[3] Creuzer äußerte sich darüber brieflich zu Arnim (18. Dezember 1808). Vgl. R. Steig, Zeugnisse zur Pflege der deutschen Literatur in den Heidelberger Jahrbüchern, in: Neue Heidelberger Jahrbücher, XI (1901), S. 194.

[4] Vgl. L. Urlichs, Charlotte v. Schiller und ihre Freunde [Briefe], Bd. III (Stuttgart 1865), S. 253. [5] Vgl. Steig, a. a. O., S. 259.

[6] Vgl. Bekker, a. a. O., S. 176. [7] Vgl. Boisserée, a. a. O. I, S. 129.

Palestrinas[1]. Gegen Voß war Thibaut vorsichtiger geworden, als ihn der Dichter in seinen Streit gegen den Phrenologen Gall ziehen wollte[2]. Später, nach dem Fortgang von Brentano, Arnim und Görres, stand Thibaut in einer Gruppe mit Creuzer gegen die „norddeutschen Pedanten" und „Empiriker". Creuzer berichtet brieflich an Görres:

„Allhier stehen zwei Parteien feindlich gegeneinander über: auf der einen die dürren, empirisch trocknen und unendlich aufgeblasenen Physikanten Muncke, Thiedemann in guter Freundschaft mit Vossischem und Paulusischem Nihilismus; auf der andern die Leute alten Styls, die Sie noch von Ihrem Hiersein kennen: Daub, Thibaut, ich und einige junge Professoren. Bis ins vorige Jahr hielt sich Schlosser zu uns. Allein theils seinem Organismus nach konnte er sich so wenig mit Thibauts Musik, mit Daubs Philosophie als mit meiner Philologie und Mythologie vertragen" (5. April 1824)[3].

Das Festhalten Thibauts an seiner Ausgangsstellung Winkelmann-Kant-Schiller-Forkel verhinderte nicht, daß seine jungen Freunde und die Romantiker um ihn herum ihn und sein Werk in eigenem Sinne umdeuteten. Davon zeugen das Jean Paul-Wort in Behaghels Sammlung, die Stellung Zuccalmaglios zu seiner Volksliedarbeit, die verschiedenen Erlebnisberichte über die Singvereinsabende usw.

Von den Heidelberger Dichterbesuchen bei Thibaut ist vor allem der Aufenthalt Jean Pauls musikalisch aufschlußreich. Der Dichter wurde vom 6. Juli bis 23. August 1817 in Heidelberg überschwänglich gefeiert und auch zum Ehrendoktor ernannt. Der jüngere Voß, damals Dekan der philosophischen Fakultät, berichtete darüber brieflich an Truchseß. Erst nach inständigem Bitten wollte Thibaut den Dichter zulassen, der dann ganz überrascht war, „in einem trockenen Juristen so viele Musik zu finden".

Eindrucksvoll schreibt Thibaut selbst über die Besuche des Dichters an Klein (Musikal. Br. Nr. 18, 26). Das alte Mißtrauen gegen die „Unstetigkeit" des Romantikers steigerte sich schließlich zur glatten Ablehnung[4].

---

[1] Vgl. J. Minor, Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, LIII (1902), Sp. 1084; dazu Levin, a. a. O., S. 58. [2] Vgl. Düntzer, a. a. O., S. 95.

[3] Vgl. Görres, a. a. O., Bd. III, S. 130f. Die spätere Annäherung zwischen Thibaut und den Romantikern zeigt sich auch darin, daß der Jurist seine Schrift „Über die Notwendigkeit eines allgemeinen deutschen Rechts" an Görres schickte. Vgl. Görres, a. a. O., Bd. II, S. 419. Der anfänglich betonte und später ausgeglichene Gegensatz zwischen Thibaut und den Freunden der „Einsiedler"-Zeitschrift kommt im Görres-Briefwechsel in zahlreichen kleinen Bemerkungen zum Ausdruck.

[4] Vgl. E. Berend, Jean Pauls Persönlichkeit. Zeitgenössische Berichte, München 1913, S. 126f. Der Dichter erzählt seiner Frau brieflich von den Besuchen am Karlsplatz. Alle bekannten Merkmale werden wieder erwähnt. Vor allem ist ihm Musik Händels vorgeführt worden. Jean Paul vergleicht das „Aushalten der Töne" mit dem Läuten „verborgener Glocken". Zu den Begegnungen Thibauts mit Goethe (1814—1815), auf die schon verschiedentlich hingewiesen wurde, vgl. Boisserée, a. a. O. und Goethes Tagebuchaufzeichnungen in der Weimarer Ausgabe, Weimar 1887—1911; mit Eichendorff (1807—1808) vgl. E.'s Tagebuch, in: W. Kosch und A. Sauer, Gesamtausgabe der Werke E.'s, Regensburg 1911, Bd. 11; mit Hebbel (1836) vgl. H.'s Tagebücher, hg. von H. Krumm, Leipzig 1904. Hebbel hat von seiner Wesselburener Kindheit her ein besonderes Verhältnis zur Kirchenmusik gehabt und sie in München, Paris und Wien weiter verfolgt. Aus späterer Zeit stammt das Wort: „Für meinen Hausbedarf an Kunstgenuß reichen Raffael und Mozart vollständig aus." Vgl. A. M. Nagler, Hebbel und die Musik, Köln 1928. — Goethe läßt seinen Sohn mit Empfehlungen an Thibaut in Heidelberg studieren; ebenso Jean Paul. Beim Tode Goethes schreibt Thibaut: „Mir ist, als ob die letzte Ceder auf dem Libanon gefallen wäre". Vgl. Düntzer, a. a. O., S. 221.

In längerer Beziehung stand der Heidelberger Mundartdichter Karl Gottfried Nadler (1809—1849) zum „Singverein“ Thibauts. Von seinem Vater, dem Organisten an der Heidelberger Providenzkirche, war er in die Musik eingeführt worden. Er begann im Todesjahr des Dichters Voß bei dem berühmten Juristen seiner Heimatuniversität die Rechte zu studieren und gehörte, gemeinsam mit Zuccalmaglio, Baumstark, Reichensperger dem Bund „Faustina“ an, „der Kunst hold und überall am Werke, Volkslieder aufzuspüren“. Der geistreich-fröhliche Liederdichter und -sänger bewährte sich im Singkreis Thibauts so, daß Thibaut ihn oft den Takt schlagen ließ. Auf dem genannten Bild sieht man seine schlanke Gestalt hinter dem Stuhle des klavierspielenden Leiters stehen, die Papierrolle in der Hand. Das „Fröhlich Pfalz, Gott erhalt's“ des einsatzfreudigen Dichters ist auch heute noch im Munde seiner Landsleute[1].

Eine stete Verbindung zwischen dem Thibautschen „Singverein“ und dem Boisserée-Kreis stellte der Pfälzer Maler Christian Philipp Köster (1784—1851) her. In München und Mannheim erhielt er als Landschaftsmaler seine Ausbildung. Da er im Bilderrestaurieren besonders geschickt war, zog ihn S. Boisserée mit seinem Schwager Schlesinger nach Heidelberg (1809). Hier haben beide Maler zahlreiche Bilder der Galerie Boisserée restauriert (1810—1820). Die Sammlung wurde schließlich nach Verhandlungen mit verschiedenen Stellen von König Ludwig I. von Bayern aufgekauft (1827). Köster, das „Männchen von $3^1/_2$ Fuß mit einem Höcker und eisgrauen Haaren“ (G. Keller), blieb mit den Brüdern Boisserée freundschaftlich verbunden. Goethe rühmt sein „schönes und gewissenhaftes Talent“ (Reise am Main, Rhein und Neckar). Auch als Kunstschriftsteller trat der Maler hervor. Seine „Zerstreuten Gedenkblätter über Kunst“ (1833) enthalten manches Wort über Musik in der Anschauungsweise Thibaut-Behaghels. Er war ein „eifriger, wenn auch nicht technisch-vollendeter Klavierspieler“ und ein „enthusiastischer Anbeter“ jeder erscheinenden „Gesangskönigin“ (Mayer). Im „Singverein“ Thibauts genoß der kleine Köster besondere Vorrechte. Nach dem Zeugnis Baumstarks durfte er ohne besondere Erlaubnis an den Singabenden zuhören. Wenn Thibaut, von der Musik bewegt und gelöst, unter seinen Sängern die Runde machte, ließ er sich von dem Maler begleiten. Seine Schwester führte im Alt. Baser erzählt von der besonderen Musikliebe des körperlich behinderten Malers, dessen Gesicht eine „merkwürdige Ähnlichkeit mit Beethoven“ gehabt haben soll[2].

Der Heidelberger Geschichtsmaler Jakob Götzenberger (1800—1866) vermittelte den regelmäßigen Anschluß der Thibaut-Sänger an die Nazarener. In

---

[1] Vgl. Nadler, a. a. O., S. 350ff., E. Traumann, Der Pfälzer Humorist K. G. Nadler, Heidelberg 1926; W. E. Oeftering, K. G. Nadler, in: Mein Heimatland, XXV (1938), S. 365ff. (mit Literaturangabe).

[2] Vgl Baser, ... Heidelberg, S. 100; A. Mayer, Meine Erinnerungen an Maler Christian Köster, Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg, XIII (1925), S. 1ff.; C. Neumann, Kuno Fischer als Heidelberger 1852 gemalt von Bernhard Fries, ebenda, XI (1922), S. 209; G. A. Beringer, Badische Malerei 1770—1920, Karlsruhe 1922, S. 11. Wie die scharfen Bemerkungen Kösters den empfindlichen Chorleiter oft reizten, schreibt er selbst an Klein (Musikal. Br. Nr. 17).

München und Darmstadt hatte er seine Ausbildung erhalten und galt als bevorzugter Schüler von Cornelius. Dieser malte mit ihm gemeinsam die Fresken der Münchener Glyptothek. Auch auf Reisen begleitete der Schüler den Meister. Rom und Florenz wurden Aufenthalte des Heidelberger Nazareners. Seine Bonner Fresken werden als „Abglanz der Stanzen Raffaels" bezeichnet. Als Hauptwerk gelten die Fresken in der Trinkhalle von Baden-Baden, die Schwarzwaldsagen zum Vorwurf haben (1844). Im Schaffen Götzenbergers verbinden sich am reinsten die Kunstgesetze der Nazarener, die Mythen der eigenen Heimat und die künstlerischen Gedanken des Thibaut-Kreises. Sein Werk ist ein Beispiel solcher Einheit. Von seiner Hand stammt die bekannt gewordene Zeichnung eines Thibautschen Singabends. Als Zuhörer hinter dem Pfeiler hat sich der Maler selbst abgebildet. Auch Nadler wurde von ihm gezeichnet[1].

Einwirkung auf die Heidelberger Bach-Pflege und die deutsche Händelbewegung

Die Heidelberger Bach-Pflege verdankt der Singarbeit Thibauts und seiner Freunde manchen Antrieb. Die Bachschen Motetten und Lieder, die im „Singverein" in der Karlstraße gesungen wurden, setzten sich in den musiktreibenden Kreisen Heidelbergs fest und warben für ihren Schöpfer. Bei Zelters Besuch am Neckar spielte die Tochter des Thibaut-Freundes Daub dem Berliner Gast aus dem „Wohltemperierten Klavier" vor. Die Bach-Gespräche zwischen Thibaut, Mendelssohn, Schumann wurden erwähnt. Baser hat den Anteil Thibauts an der Heidelberger Bach-Pflege herausgestellt, der endlich zur Gründung des Heidelberger „Bach-Vereins" führte[2].

Die besondere Vorliebe Thibauts für Händel hat sich unmittelbar für die deutsche Händel-Bewegung und die Gründung der Händel-Gesellschaft ausgewirkt. Der Wegbereiter Händels, G. G. Gervinus, kam nach Umwegen im Jahre 1826 zu Studienzwecken nach Heidelberg. In dieser Zeit stand der „Singverein" Thibauts in schönster Blüte. In seiner Lebensbeschreibung geht Gervinus auch der eigenen musikalischen Entwicklung nach. Der Opern- und Konzertbesuch der Kindheit berührte ihn wenig. In den „Kern der Musik" kam er erst durch „das ächte Volkslied". Als Heidelberger Student wohnte er neben dem Thibautschen Hause und konnte so den regelmäßigen Aufführungen „unbeobachtet lauschen". Baumstark lernte er bald persönlich kennen; und als der Leiter „in einer Laune von Unzufriedenheit" seinen Chor zeitweise aufgab (1834), trat er mit Baumstark und einigen andern Freunden zu einem Quartett zusammen. Hier geriet er nun ins „Allerheiligste der Musik" und lernte „den unermeßlichen Abstand der Händelschen Geistestiefe von dem neueren Klingwerk ermessen". Seine Frau, Victoria Schelver, nahm Klavierstunde. Gervinus hielt sie an, sich vor allem in der „Begleitung Händelscher Sangwerke" zu üben. Nachdem Frau Victoria bei einer Italienreise die päpstliche Kapelle mit ihren berühmten Weihnachts- und Oster-

---

[1] Vgl. Beringer, a. a. O., S. 17; auch: Badische Biographien, Bd. I, S. 318f.

[2] Vgl. F. Baser, Johann Sebastian Bach im musikalischen und geistigen Leben Heidelbergs, Heidelberg 1932; Ders. . . . die musikalische Wiederkunft Bachs. Einschränkungen dazu wurden zuvor angemerkt. Vgl. auch Riehl, a. a. O., Bd. II, S. 370.

gesängen gehört hatte, trat sie Thibauts Chor bei und ließ sich von dem „aller fachmännischen Beschränktheit freien“ Mann mit zur „feurigsten Begeisterung“ hinreißen. Gervinus betrachtet es als eine „merkwürdige Fügung“, daß seine Frau „diesen Anstoß“ noch kurz vor Thibauts Tod erhalten konnte[1]. Frau Victoria eiferte ihrem verehrten Lehrer und seinen persönlichen Anregungen nach und unterhielt selbst „fast durch ein ganzes Jahrzehnt einen kleinen Singverein“. Ihr Ehrgeiz war, „den großen Kunstbau in dem Ganzen der ächten, unverstümmelten Werke“ zu zeigen und damit über ihren Meister hinauszugehen, der „nur das schönste auszupflücken liebte“[2].

In der Art der Aufführungsweise hielt man sich an das Vorbild Thibauts. Der a cappella-Chor sang zum Flügel. Frau Victoria verwandte alle Begabung und Sorgfalt auf die Fertigkeit der von Thibaut beschriebenen Art einer gemäßen Klavierbegleitung. Das blieb das Ziel ihres Klavierspiels. Voll Stolz sagt ihr Mann, daß sie es „zu einer Reinheit und Fertigkeit gerade in Begleitung Händelscher Sangwerke“ brachte, „der ich kaum wieder begegnet bin“. Gg. Weber sieht in Gervinus einen „Nachfolger Thibauts in der Reinheit der Tonkunst“[3].

Den Thibautschen Vergleich zwischen Händel und Shakespeare nahm Gervinus auf und weitete ihn zum grundlegenden Buch seiner Kunstästhetik[4]. Nicht nur im Untertitel des Werkes, das dem Händel-Forscher Chrysander gewidmet ist, sondern auch in der Frontstellung trifft sich Gervinus mit Thibaut. Die an Händel gewonnene musikalische Grundhaltung des Gervinus-Ehepaares wird vor allem deutlich an einer Reihe von acht Aufsätzen, die Frau Victoria aus dem Nachlaß ihres Mannes eigenhändig zusammengestellt hat[5]. Hier wird Heidelberg als „Ausgangspunkt für dieses vaterländische Unternehmen“ genannt, an dem beide Eheleute seit 1836 „mit gleich begeisterter und ausdauernder Hingebung“ arbeiteten.

Gervinus war im Besitz der unzuverlässigen englischen Gesamtausgabe Händelscher Werke. Es gelang ihm, in seinem Heidelberger Haus Joseph Joachim für den Plan einer deutschen Gesamtausgabe zu gewinnen (1856) und „unter Chrysanders hingebendster Mithilfe durchzuführen“ (Baser). Im 100. Todesjahr Händels kam es endlich zur Gründung der Händel-Gesellschaft (1859). Nach persönlichen Abschriften des Gervinus-Ehepaares gab die Witwe 390 Gesänge aus Opern und Oratorien Händels in sieben Bänden heraus (1880); auch die Händelschen Oratorientexte veröffentlichte sie in der Übersetzung ihres Mannes[6].

Von den Nicht-Musikern, -Dichtern, -Malern, die an den musikalischen Übungen Thibauts teilnahmen, wurden Parthey und Baumstark schon genannt. Baumstark sang als Heidelberger Student und Privatdozent dreizehn Jahre bei Thibaut. Er hat selbst in Chor- und Orchesterleitung eine besondere Fertigkeit erworben.

---

[1] Vgl. G. G. Gervinus, Leben. Von ihm selbst, Leipzig 1843, S. 329f.

[2] Vgl. Gervinus, a. a. O., S. 331. [3] Vgl. Gg. Weber, a. a. O., S. 198f.

[4] Vgl. Gervinus, Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst, Leipzig 1868.

[5] Handschriftlich auf der Universitätsbibliothek Heidelberg. Die Blätter enthalten: „Die Aufrufe, Ankündigungen, die zu Händels Studium anregenden, in musikalischen Zeitungen gedruckten Aufsätze, welche teilweise noch in meinem Besitze waren“ (Victoria G.).

[6] Zur Händel-Bewegung vgl. K. Taut, Verzeichnis des Schrifttums über G. F. Händel, in: Händel-Jahrbuch, hg. von R. Steglich, VI (1933), S. 131ff.

Während seiner Heidelberger Studienjahre (1814—1817) war der spätere Bonner Jurist und Berliner Politiker Ferdinand Walter ein eifriges Mitglied des „Singvereins". In seinen Lebenserinnerungen beschreibt er nach einer ausführlichen Kennzeichnung seines Lehrers Thibaut die gemeinsamen musikalischen Unternehmungen[1]. Walter berichtet auch von Jean Pauls Besuch und der Teilnahme Hegels:

„... Anders war es mit Hegel. Dieser kalte, scharfe, aber für alles Wahre und Große empfängliche Geist, horchte erst genau zu und legte sich dann die Sache für seine Zwecke zurecht. Er gieng so darauf ein, daß er sich mehrmals Aufführungen in seinem Hause erbat. Es war interessant zu hören, wie er, und oft recht scharf und geistreich, seine Terminologien auch nach dieser Seite hin zu strecken wußte, wobei ihm Carové bestens sekundirte"[2].

Der nachmalige Zentrumspolitiker August Reichensperger schloß sich in seinen Heidelberger juristischen Semestern (1828/29) gleichfalls eng dem jüngeren Kreise um Thibaut an. Man verehrte den Lehrer, füllte aber seine Formen mit eigenen Inhalten. In Reichenspergers Lebensbeschreibung wird davon anschaulich berichtet[3]. Auch der Kunstgeschichtler Franz Kugler nahm als Student an den musikalischen Abenden teil. Später sang er im Berliner Singkreis Mendelssohns mit und war beim ersten Durchsingen der Matthäuspassion eine Hauptstütze[4]. Er blieb auch an frühen Volksliedausgaben beteiligt und dichtete im Gefolge Thibaut-Zuccalmaglios selbst volkstümliche Lieder, etwa: „An der Saale hellem Strande"[5]. Zu den gelegentlichen Zuhörern gehörte gleichfalls die badische Großherzogin. Baumstark vermerkt in seiner „Chronologischen Zusammenstellung" unter dem 3. Juni 1828: „Ihre königl. Hoheit die verwitwete Frau Großh. Stephanie als Zuhörerin[6].

Beziehungen zur französischen Restauration

Aus dem Heidelberger Thibaut-Kreis deuten mehrfache Verbindungen nach Frankreich. In der Behaghel-Sammlung finden sich Palestrina-Abschriften nach den Neuausgaben Chorons. Dieser „gründlichste Theoretiker, den Frankreich je besessen" (Fétis), griff als Erneuerer der französischen Kirchenmusik wie die deutschen Gesinnungsgenossen auf die „Principes de composition des écoles d'Italie" (Werktitel 1808) zurück. Auch ein Pariser Durante-Druck findet sich im Nachlaß Behaghels[7]. Der Notenbestand Thibauts zeigt gleichfalls verschiedene französische Druckausgaben. Voran stehen auch hier Arbeiten Chorons, etwa: „Collection des pièces de musique religieuse, qui s'exécutent tous les ans à Rome

---

[1] Vgl. F. Walter, a. a. O., S. 92f.

[2] Vgl. Walter, a. a. O., S. 94. Das Musikbild Hegels ist wesentlich durch die musikalischen Unternehmungen Thibauts mitbestimmt. Vor allem dankt er ihnen Kenntnisse und Urteile über die ältere Musik, die sich häufig mit Thibauts Ansichten decken. Auch in der Einstellung zur Instrumentalmusik berührt sich Hegel mit Thibaut. Vgl. Hegels Werke, Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten, Berlin 1832—1845, Bd. Ästhetik; A. Steinkrüger, Die Ästhetik der Musik bei Schelling und Hegel, Bonn 1927, S. 165ff; W. Hilbert, Die Musikästhetik der Frühromantik, Remscheid 1911.

[3] Vgl. L. Pastor, August Reichensperger. Sein Leben und sein Wirken auf dem Gebiet der Politik, der Kunst und der Wissenschaft, Freiburg i. Br. 1899, Bd. I, S. 17ff.; F. Frensdorff, Zur Erinnerung an Dr. Heinrich Thöl, Freiburg i. Br. 1885, Beilage zu: Zeitschrift für Kirchenrecht, hg. von R. Dove, XX (1885).

[4] Vgl. Devrient, a. a. O., S. 50.

[5] Vgl. J. Meier, Kunstlieder im Volksmunde, Halle 1906, S. 4.

[6] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 168; Reichlin-Meldegg, a. a. O., Bd. II, S. 255.

[7] Vgl. Verz. Nr. 875.

durant la semaine-sainte dans la chapelle du souverain-pontife, recueillies et publiées par Alex. Choron, Paris" (Nr. 574). Als Gegenpol zu den musikalischen deutschen Erneuerungsbemühungen darf das Pariser Conservatoire unter Leitung Cherubinis gelten. Choron, der die Anstalt neu ins Leben gerufen hatte, wirkte hier in seiner Schule fort. Getragen von den Kräften der französischen Restauration brachte Cherubini das Unternehmen zu großer Blüte. Der Ruhm lockte zahlreiche deutsche Musiker an, deren Verbindung mit Thibaut erwähnt wurde: C. M. v. Weber (der bei Cherubini mit Fétis zusammentraf), Spohr, Mendelssohn, Klein, F. Hiller, Kalkbrenner, Cramer u. a. Cherubini bemühte sich für das Teilgebiet seiner kirchenmusikalischen Tätigkeit in besonderem Maße um die altitalienische A-cappella-Musik. Es wird berichtet, daß er als

„vollendeter Meister ... noch einmal mit aller Sorgfalt ... bei den großen Meistern der italienischen Schule, insbesondere bei Palestrina, in die Schule ging. Um sich ihre Werke durch genauestes Studium, durch peinlichste Zergliederung zu eigen zu machen, zu assimilieren, schrieb er sie ab, setzte sie in Partitur, transponierte sie in verschiedene Tonarten und eignete sich so gewisse klassische Formen und Verfahren an, die er dann mittels der Reflexion umgestaltete"[1].

So wurde er von seinen Freunden der „Palestrina des 19. Jahrhunderts" genannt, und A. Adam rief aus: „Hätte Palestrina in unserer Zeit gelebt, er wäre Cherubini gewesen". Daß Cherubini wahrscheinlich eigens für Thibaut „Musik im alten Stil" geschrieben hat, wurde angeführt. Der Pariser Conservatoire-Direktor gehörte zu den wenigen Tonsetzern der Zeit, die der Heidelberger Kunstrichter wenigstens in einigen seiner Werke gelten lassen wollte. Die Lebensgeschichte Kleins zeigt, wie deutsche Musiker die Conservatoire-Bibliothek zu Paris aufsuchten, um dort die reiche Sammlung altitalienischer Musikwerke zu studieren. Der Schüler und nachmalige Kompositionsprofessor des Pariser Conservatoire, F. J. Fétis, hat Heidelberg besucht[2]. Aus den Anmerkungen im Nachlaß Behaghels geht hervor, daß den Heidelberger Musikliebhabern nicht nur die musikwissenschaftlichen Arbeiten des belgisch-französischen Musikgeschichtlers bekannt waren, sondern daß man auch die von ihm gegründete und geleitete Zeitschrift „Revue Musicale" (1827) genau verfolgte. Die Meinung des späteren Brüsseler Konservatoriumsdirektors, der schon in Paris historische Konzerte und Vorlesungen hielt (1832), galt am Neckar viel. Thibaut

„wünschte daher sehnlichst, die historischen Concerte des Pariser Conservatoriums, wo alte Stücke ganz treu wiedergegeben wurden, wie zu ihren Lebzeiten, hören zu können" (Baumstark).

Der französische Schriftsteller Edgar Quinet, der in den Briefen der Heidelberger Freunde gelegentlich genannt wird und eine Pfälzerin zur Frau hatte, vermittelte zwischen Paris und Heidelberg. Von hier aus berichtet er in französischer Sprache über seine Teilnahme an musikalischen Abenden, mit denen offenbar die Übungen Thibauts gemeint sind[3].

Auch zur englischen Welt unterhielt Thibaut, „dessen Name im Musikalischen Europa mit Achtung genannt wurde" (Gaßner), enge Beziehungen. Schon sein

---

[1] Vgl. L. Schemann, Cherubini, Stuttgart 1925, S. 500.

[2] Die Mitteilung verdanke ich Herrn Prof. Dr. W. Gurlitt, Freiburg i. Br. Vgl. W. Gurlitt, F. J. Fétis und seine Rolle in der Geschichte der Musikwissenschaft, in: Lütticher Kongreßbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Burnham, Bucks (England), 1930, S. 35ff.

[3] Vgl. F. Klinksieck, Der Brief in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Halle

Einsatz für das Werk Händels gab vielfache Verbindungen. J. Mainzer berichtete kurz nach seinem Tode in einer englischen Musikzeitschrift ausführlich über ihn, seine Arbeit und sein Buch in englischer Sprache[1]. Zu den Besuchern der Thibautschen Singabende soll auch der amerikanische Dichter und Gelehrte H. W. Longfellow gehört haben[2].

III. Wilhelm Jakob Behaghel

Die „Liedertafel" Zelters, der Volkschor Nägelis und der „Singverein" Thibauts in ihrer Einwirkung auf das Freiburger Musikleben

Die reiche Notensammlung Behaghels vererbte sich auf seinen Sohn Wilhelm Jakob, in dessen Freiburger Wohnung der Thibaut-Freund nach einem Schwarzwälder Erholungsurlaub gestorben war[3]. W. Behaghel hat die väterliche Sammlung nicht nur weiter gehütet, sondern wahrscheinlich auch weiter benutzt. Während der Elberfelder Wanderjahre des Heidelberger Schulmannes wurde W. Behaghel als zweiter Sohn geboren. Als er vier Jahre alt war, zogen seine Eltern in die badische Heimat und den Wirkungskreis Thibauts zurück. So wuchs der Knabe von früh an unter dem steten und starken Einfluß des Gelehrten und Musikliebhabers auf. Die Stimmen zu den Partituren der Behaghel-Sammlung sind häufig von einer zweiten, unfertigen Hand geschrieben. In einem Falle verrät sie sich als „F. Behaghel"[4]. Dahinter darf man den älteren Bruder W. Behaghels, Felix Behaghel (geb. 1822) vermuten, der dem Vater beim Stimmenausschreiben behilflich war. Wahrscheinlich hat auch W. Behaghel auf diese Weise eine frühe und gründliche Beziehung zum musikalischen Reiche Thibauts genommen. Man muß annehmen, daß die heranwachsenden Brüder noch im Thibautschen „Singverein" die stets gesuchten Männerstimmen füllen halfen. Unter dem mächtigen Einfluß des großen Juristen entschlossen sich beide Brüder, gleichfalls die Rechte zu studieren. Jedoch starb Thibaut ein Jahr vorher, ehe W. Behaghel sein Studium aufnehmen konnte. Am 2. Novbr. 1841 wurde er dann unter Nr. 252 in das Matrikelbuch der Heidelberger Universität eingetragen[5]. Hier hat er auch sein Studium vollendet.

1912, S. 182. Zu den lebhaften Wechselbeziehungen des deutschen und französischen Geistes zur Zeit Thibauts vgl. H. Heiss, Die romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Handbuch der Literaturwissenschaften, Berlin 1923, bes. S. 112ff., 134f., 168, 206ff. Ders., Die Romantik in den romanischen Literaturen, Freiburg i. Br. 1930. [1] Vgl. J. Mainzer, Musical Athenaeum, London 1842, S. 19f. [2] Die Mitteilung verdanke ich Herrn Baser.

[3] Der Sohn Behaghel wird im folgenden im Unterschied zu seinem Vater „W. Behaghel" genannt. Die Familie Behaghel ist in vielen Altersfolgen musikalisch tätig gewesen. Aus dem Frankfurter Zweig hat Isaac B. gemeinsam mit H. Bartels das von Telemann gegründete Collegium musicum (1713) geldlich unterhalten. Der Bruder von Johann Georg B., Johann Peter B., versammelte in Mannheim einen Kreis für Gesang und Kammermusik; der Neffe Wilhelm B. wurde Mittelpunkt des Musiklebens in Wertheim. Auch im Hause des Germanisten Otto B. in Gießen wurde viel und regelmäßig musiziert. Die Angaben verdanke ich Herrn Dr. W. Behaghel, Darmstadt. Vgl. auch F. Maurer, Otto Behaghel, Hessische Blätter für Volkskunde XXXV (1936), S. 114ff.; B. Schumacher und E. Hoffmeister, Der Einfluß des Gymnasialdirektors Behaghel auf das gesellige und musikalische Leben in Wertheim, Jahrb. d. histor. Vereins Alt-Wertheim (Sonderdruck). [4] Vgl. Verz. Nr. 975, 1 (2).

[5] Die Mitteilung verdanke ich Herrn F. Baser.

W. Behaghel lebt im Andenken der Freiburger Bevölkerung als eifriger Förderer des badischen Schwarzwaldvereins und des badischen Männerchorwesens. Dieser rasche Schritt vom „Singverein“ Thibauts mit aller Zurückgezogenheit und Strenge zum Gesangverein W. Behaghels mit seiner Offenheit und Betriebsamkeit scheint zunächst unverständlich. Thibaut mußte von seiner Musikanschauung aus das landläufige Gesangswesen in Schrift und Wort aufs schärfste angreifen und verfolgen. Das geselligkeitsfrohe Musikvereinswesen ließ er höchstens zur „Unterhaltung“ gelten, wollte diese Chöre aber niemals den Singvereinen und ihren historisch-ästhetischen Aufgaben gleichsetzen[1].

Für die aufkommenden, massenmäßig beschickten Musikfeste, denen W. Behaghel später als Präsident vorstand, hatte Thibaut nur Spott:

> „An allen musikalischen Teegesellschaften bis hinauf zu den Musikfesten ... profitieren die Gast- Bier- Weinwirthe, die Krämer, Bierbrauer, Schlächter und Bäcker am meisten. Sie gehören auch unter den vielen Musikfreunden zu den Klügsten, denn an der Musik an und für sich liegt ihnen am wenigsten. Aber freilich ist es eine der schmählichsten Abirrungen der Musik von ihrem Zwecke, wenn auf Antrieb und zum besten der Wirthe und Handwerker öffentliche Musikfeste angeordnet und die größten Meisterwerke der Musik vor einem mittelmäßigen Publicum von mittelmäßigen Musikern mittelmäßig aufgeführt werden“[2].

Das lockende Leitwort der Musikfeste sei und bleibe: „Andre Städtchen, andre Mädchen“. Jeder Gesangverein sehe seine Ehre darin, in dem sein Musikleben bestimmenden Vorstand einen Brauereibesitzer, mindestens einen Gastwirt zu haben. Solche und ähnliche scharfe Äußerungen des juristisch gebildeten Kunstrichters fanden eine ebenso scharfe Erwiderung. Vor allem wollte der Schweizer Führer der süddeutschen Männerchorbewegung, H. G. Nägeli, kein Wort schuldig bleiben[3]. Thibaut vermutete, daß der streitliebende Voß der Anstifter dieser Gegenangriffe sei. Er nahm sich vor, ihm „derb“ zu antworten, ohne „Koth gegen Koth“ zu schleudern[4].

Der Heidelberger Musikästhetiker und der Züricher Musikpolitiker konnten und wollten sich nicht verstehen. Nägeli übertrug als Schulmusiker die Pädagogik Pestalozzis auf das Gebiet der Musik[5]. Im Umzugsjahr Thibauts nach Heidelberg gründete er ein Singinstitut mit gemsichtem Chor, Knaben-, Männer-, Instrumentalchor. Sein Verlag gab neben Instrumentalsätzen von Bach und Händel Klavierwerke der Klassiker heraus. Er rief den „Schweizerbund für Musikkultur“ ins Leben und begründete damit das süddeutsche Männerchor- und Musikfestwesen (1810). Nägeli wollte die Musik mit der fortschreitenden Industrieentwicklung gleichen Schritt halten lassen. Er behauptet, „daß wirklich die Kunstbildung im eigentlichen Sinn aus der Industriebildung hervorgeht“. Seine Musikbetrachtung geht erstmals von der Spannung Beruf — Freizeit aus. Den „breiten Massen“ sollte eine „breite Musik“ gehören. „Das Verhältnis der Industriebildung zur Kunst-

---

[1] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 150f. [2] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 134.

[3] Die Entgegnungen, die Thibauts Kampfschrift hervorrief, wurden von einem ungenannten Herausgeber in einem Bande zusammengestellt unter dem Titel: Der Streit zwischen der alten und neuen Musik, Breslau 1826. Hier sind gleichfalls die Anwürfe Nägelis zu finden. Vgl. dazu auch Heuler, a. a. O., XXXIX.

[4] Vgl. Boisserée, a. a. O., Bd. I, S. 468. Die hier angekündigte Erwiderung Thibauts ist ebenfalls in der genannten Breslauer Ausgabe zugänglich.

[5] Vgl. Preußner, a. a. O., S. 93ff.

bildung" möchte er bejahend lösen. In sozialpolitischer Absicht sollten unverbildete neue Volksschichten für das Musizieren gewonnen werden. Musik wurde ihm zum Volksbildungsmittel bürgerlicher Humanität. Aus solcher Stellung mußten die Gegenangriffe Nägelis unversöhnlich sein: es ist eine Anmaßung, daß ein Dilettant über musikalische Fragen urteilt; die philosophischen und historischen Beweiswege Thibauts müssen durch rein musikalische ersetzt werden, wenn sie beweiskräftig sein sollen; es ist unmöglich, die Entscheidung über das musikalische Leben unter Umgehung der „Männer vom Fach" in die Hände staatlicher und kirchlicher Behörden zu legen; der gegenwärtige Verfall der Musik ist nicht erwiesen; Instrumentalmusik kann auch „reine Kunst" bedeuten; die Werke Palestrinas und seiner Schüler sind „eine kunstlose Zusammenstellung von musikalischen Sätzen, die melodisch dürftig, rhythmisch bedeutungslos, ja stellenweise ohne Rhythmus, bloß metrisch fortschreitend, fast aus lauter konsonierenden Akkorden bestehen"; die Kanonisierung eines bestimmten Musikstiles bedeutet eine „Beschränkung des Genies"; nicht der Traum zukünftiger, sondern die Wirklichkeit vorhandener Singvereine bestimmt den Gang der Musik; „schlechter Singstoff macht schlecht singen, das bewirken unvermeidlich jene plumpen, schwerfälligen, meistens langsam einherschreitenden altitalienischen Kirchensachen" usw.

In Thibaut und Nägeli spaltet sich die süddeutsche Chorbewegung der Zeit auf. Es stehen einander gegenüber: Ausrichtung nach einem geschichtlichen Vorbild — Hingabe an die Möglichkeiten der Gegenwart; mahnende Rückschau auf geschichtlich musikalische Größe — Fortschrittsglaube an eine stete künstlerische Vervollkommnung; Unterordnung der Musik unter strenge kunstästhetische Gesetze — freies Spiel der klanglichen Wirkungskräfte; Musik als Erscheinung einer absoluten Idee und Bezwinger des Lebens — Musik als Spiegelung und Spielball des Lebens; Vokalismus — Instrumentalismus; Laienmusikertum — Fachmusikertum; stille Arbeit in wählerischer Abgeschlossenheit des Kreises — williges Sich-Öffnen aller Zuströme bis zu großen Volkssängerfesten; Verneinung der realpolitischen Tagesfragen in bezug auf die Kunst — Bejahung der politisch-sozialen Entwicklung bis zur Sozialisierung und Industrialisierung der musikalischen Arbeit.

Es bleibt bezeichnend, daß W. Behaghel die erste Verbindung zum volkstümlichen Männerchorwesen über die Freiburger „Liedertafel" hin gewann[1].

[1] Im „Freiburger Adreßkalender für das Jahr 1864 (nach dem Stande vom 15. Dezember 1863), zugleich statistisches Handbuch des Großherzoglich Badischen Oberrheinkreises" wird „Hr. Behaghel, Prof." erstmals unter den „Beigeordneten" des „Liedertafel"-Vorstandes genannt (S. 55). Gleichzeitig tritt sein Name an vierter Stelle im Vorstand des „Orchestervereins" auf, der mit der „Liedertafel" unter dem gleichen Präsidenten verbunden war. Die Aufstellung, die unter der Abteilung „Vereine für Wissenschaft, Kunst, Wohltätigkeit und geselliges Vergnügen" geschieht, nennt auch die Vereinsstärke: „Zahl der Mitglieder: Ausübende 148, Nichtausübende 99, Familien 52, Ehrenmitglieder 15, im ganzen 314." Die Zusammensetzung des Vorstandes gibt einen Einblick in die gesellschaftliche Schichtung: „Orchesterverein, Vorstand: Herr Hofg.-Adv. Buch, Privatdozent Dr. Eckert, Prof. v. Babo, Prof. Behaghel, Bürgermeister v. Theobald. Liedertafel: Präsident: Herr Hofg.-Adv. Buch, Musikdir. Hr. Dr. Eckert, Sekretär: Herr v. Berger, Verwalt.: Hr. Sengler, Refer., Cassier: Hr. W. Maier, Reisecassier: Hr. Schüle, Wsr. Beigeordnete: Hr. Behaghel, Prof., Fischer, Kaufm., Schüle, Waisenrichter, A. Bartenstein, Kfm., R. Maier, Kunsthändler, Weber, stud., Vereindsiener: Fidel Dreyer." W. Behaghel rückte später zum Präsidenten der „Liedertafel" auf. Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg und

Dieser Chor stand zunächst nicht unter dem Einfluß Nägelis. Er wurde am 10. November 1844 nach dem Berliner Vorbild Zelters gegründet und war, mitten im alemannischen Wirkungsbereich des Schweizer Musikpolitikers eine echte norddeutsche Liedertafel[1]. Die zu Beginn noch kleineren Mitgliederlisten nennen ausschließlich Berufsmusiker, künstlerisch ausgewiesene Musikliebhaber, Universitätsangehörige und Offiziere. Man sprach von „unserer Tafel“ und redete sich mit „verehrte Tafelgenossen“ an. Der 1. Satzungspunkt aus dem Gründungsjahr heißt:

„Die Liedertafel ist ein Verein von Männern zur musikalischen Ausbildung und Unterhaltung durch Aufführung mehrstimmiger Gesänge.“

Abschnitt 6 legt die Veranstaltungen fest:

„Die Liedertafel hält folgende Versammlungen: 1. Jede Woche eine Gesangübung; ebenso 2. eine musikalische und gesellige Abendunterhaltung. 3. Jedes Jahr eine öffentliche Produktion zum Besten der Armen.“

Gewiß besteht schon in dieser Zwecksetzung des Vereins zu Thibauts Auffassungen ein starker Gegensatz, der durch die Singkreise das „historisch-ästhetische Studium“ fördern und den „Geschmack bilden“ wollte. Jedoch treffen sich die Ziele weitgehend mit Zelters Überzeugungen, der durch seine Arbeit in der Berliner Singakademie in gleicher Front mit Thibaut stand[2]. Im Jahre 1846 gliederte sich die Freiburger „Liedertafel“ einen „Gemischten Chor“ an. Ein Jahr später wurden die Satzungen erweitert:

---

ihrer Chöre vgl. auch O. Hoerth, Freiburg und die Musik, Freiburg i. Br. 1923; G. v. Graevenitz, Musik in Freiburg, Freiburg i. Br. 1938; W. Ehmann, Träger deutscher Musikkultur, Freiburg i. Br., Deutsche Musikkultur, IV (1939/40), Heft 1.

[1] Vgl. die „Liedertafel“-Akten unter e 10, 4180 im Freiburger Stadtarchiv. Herrn Dr. W. Fladt verdanke ich vielfache Handreichungen.

[2] Vgl. M. Blumner, Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin, Berlin 1891; A. Morgenroth, Carl Friedrich Zelter, Diss. Berlin 1922, maschinenschriftl. (Die Vermittlung der Schrift verdanke ich Herrn Dr. W. Schottländer); R. Kötzschke, Geschichte des deutschen Männergesanges, Dresden 1927. Auch die „Singakademie“ war eine Gegengründung gegen den ungebundenen Instrumentalismus. Ihr Ziel blieb, „den Gesang mit der Instrumentalmusik wieder ins Gleichgewicht zu legen“ (Zelter). Sie hatte ihre Form an der italienischen A-cappella-Musik ausgebildet. Hier sang Zelter erstmals Werke von Paläströna (1801). Ihre „öffentlichen Productionen“ kamen gleichfalls den Armen zugute, so auch die Erstaufführung der Bachschen Matthäuspassion. Die „Singakademie“ war zwar aus einem musikalischen Unterhaltungszirkel hervorgegangen, jedoch wurde sie größeren Aufgaben entgegengeführt: „Aus einem solchen kleinen Kreise ist freilich die Singakademie entstanden, allein es ist alle Aufmerksamkeit nötig, diese nicht wieder in einen Singtee aufgelöst zu sehen, da alle Freiheit und kein Gesetz für alle vorhanden ist. Deswegen wird die Singakademie nur mit großen und vielstimmigen Stücken beschäftigt“ (Zelter an Goethe, 23. August 1807). Sie wollte dem großen öffentlichen Instrumentalkonzert das große öffentliche Vokalkonzert zur Seite stellen. Es ging ihr darum, „künstlerische Chorarbeit mit besonders von Natur geeigneten Stimmen zu leisten und durch die Aufführungen beispielhaft zu wirken als Stätte nationaler deutscher Chorkultur“ (Preußner). Dadurch unterscheidet sie sich vom „Singverein“ Thibauts. Auch die „Liedertafel“ wollte Zelter gegen die „Langeweile der [üblichen musikalischen] Freßzirkel“ (Zelter) abheben, von denen es zu seiner Zeit in Berlin etwa 50 gab. Die 25 kunstbeflissenen Tafelgenossen bemühten sich um eine selbstgeschaffene kräftige Geselligkeitsmusik, die „das Kernhafte mit dem Gefälligen“ (Goethe) verband. „Zur Feier der Wiederkunft des Königs“ aus Memel war die „Liedertafel“ gegründet worden und so entwickelte sich das Liedertafelsingen zu einer nationalpolitischen Sache. „In der Liedertafel singen, hieß nicht mehr Kunstgesang pflegen, sondern durch den Gesang seine Aktivität im bürgerlichen und politischen Leben bekunden“ (Preußner).

„Die Liedertafel ist ein Verein zur Pflege aller Zweige der Tonkunst insbesondere des Gesanges; ein Verein zur musikalischen Ausbildung und Unterhaltung.“

Ein Zeitungsaufruf vom 3. Januar 1847 fordert „zur Teilnahme an dem [angeschlossenen] allgemeinen Orchesterverein auf“; der gleiche Aufruf berichtet: seit „kurzem besteht eine Gesangsschule“, die „in eine allgemeine Vocal- und Instrumentalmusikschule erweitert werden“ soll. Die Aufgaben decken sich jetzt mit den Plänen, die Nägeli mit seiner Züricher Musikschule verfolgte. Eine Aufforderung vom 24. Juni des gleichen Jahres möchte die Freiburger Bürgerschaft dazu anhalten, „Unterricht im Gesang zu nehmen“, um dem Chor beitreten zu können. Die Festfolgen und jährlichen Mitgliederlisten der „Liedertafel“ sind mit zahlreichen Sinn- und Singsprüchen geziert. Daraus sprechen die Freundschafts- und Vaterlandsgefühle Zelters und die Volksbildungsabsichten Nägelis; etwa:

„Gesang ist eine Gottesgabe,
Drum soll man Sänger ehren
Und alle singen lehren,
Wer irgend singen kann;
Daß Harmonie uns binde,
Der Freund den Freund sich finde
Und alle traulich Hand in Hand,
Hoch singen Gott und Vaterland.“

Alle Singbewegungen der Zeit lebten der Überzeugung, daß man den guten harmonischen Einfluß der Musik auch im Alltagsleben spüren müsse. So hieß der Wahlspruch der Freiburger „Liedertafel“, den auch die Restauration unterschreiben konnte: „Harmonie im Leben wie Harmonie im Liede“. Der Gründer und erste musikalische Leiter war der Badener Benedikt Ignaz Heim. Seine Liedsammlungen, die viele eigene Tonsätze enthalten, werden noch immer in allen deutschsprachigen Ländern gern und oft benutzt. Er war Schüler Kalliwodas. Bei der Revolution des Jahres 1848 mußte er fliehen. Der Diener der „Liedertafel“, F. Dreyer, half ihm heimlich über die Grenze. In Zürich gab ihm das Chorwesen Nägelis einen neuen Wirkungskreis. Heim wurde Nachfolger Abts in der Leitung des Gesangvereins „Harmonie“. Hier fand er auch die Freundschaft seines Schicksalsgefährten Richard Wagner[1]. Der „Liedertafel“ wurde die nationalpolitische Grundhaltung gleichfalls zum Verhängnis; die politische Reaktion erwirkte ihre Auflösung. Nach vier Jahren konnte sie unter dem unverdächtigen Namen „Gesangverein“ die Singarbeit wieder aufnehmen und erst nach zehn Jahren erhielt sie ihre alte Bezeichnung „Liedertafel“ zurück. Die Ehrenmitglieder der Gründungszeit waren Felix Mendelssohn (damals in Leipzig), Conradin Kreutzer (Badener, damals in Köln), Johann Wenzel Kalliwoda (damals Kapellmeister des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen), Julius Maier (Badener, Universitätsprofessor, später Hofbibliothekar in München), Joseph Strauß (damals Hofkapellmeister in Karlsruhe). Die „erste öffentliche Abendunterhaltung der Freiburger Liedertafel im Stadttheater zum Besten der Hausarmen“ (10. März 1845) brachte vor allem Chöre von Mendelssohn, Klein, Reichardt und einen Satz von Palestrina. Sie lagen

---

[1] Vgl. E. Refardt, Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz, Zürich 1928, Abs. Heim; C. F. Glasenapp, Das Leben Richard Wagners, Leipzig 1905[4], Bd. III, S. 14, 17, 124, Bd. VI, S. 473f. Der großdeutsche Gedanke war nach dem ersten allgemeinen deutschen Sängerfest in Würzburg (1845) durch den Freiburger Chor besonders gepflegt worden.

auch auf der Geschmackslinie Thibauts. Darüber hinaus kamen Methfessel und die Ehrenmitglieder des Vereins zu Wort. Die Zeitungsberichte sprechen von einem „gedrängt vollen Haus" und stellen lobend fest: „Die Ausführung der Chöre war präcis, gut nuanciert, feurig, gefühlvoll und ließ nichts zu wünschen übrig". Die Freiburger „Liedertafel" konnte schon nach wenig Jahren stolz sein auf ihren „weit über die Grenzen der Heimath schallenden Ruhm". Sie gehörte dem „Badischen Gesangverein" (Verband der Chöre Badens) an.

Thibaut besaß eine Reihe musikalischer Werke, die eine Verbindung zum ursprünglichen Liedertafelwesen darstellen. Das Nachlaßverzeichnis weist ein „Tenebrae factae sunt" von Zelter (Nr. 527) auf, „Tafellieder für Männerstimmen für die Liedertafel zu Berlin" (Nr. 571, sechs Hefte mit geschriebener Partitur) und sogar zwei größere Liedwerke Nägelis (Nr. 381, 382). Dazu kommen Sätze von Fasch, Reichardt, Schulz. Schulz ist auch im Nachlaß Behaghels verzeichnet. Der von den Heidelbergern und Freiburgern gemeinsam bedachte Mendelssohn komponierte eigens für die Freiburger „Liedertafel". Er hat mit ihr konzertiert (12. Juli 1845)[1]. In vereinzelten Sätzen von Händel, Gluck, ja Palestrina gab die Freiburger „Liedertafel" den Forderungen der musikalischen Restauration nach. Die Oratorien „Samson" von Händel, „Elias" und „Paulus" von Mendelssohn wurden schon in den ersten Jahren aufgeführt.

Die starken Widersprüche, die trotz gewisser Beziehungen über Zelters Arbeit und die Werke gemeinsamer zeitgenössischer Tonsetzer hin zwischen dem Heidelberger „Singverein" und der Freiburger „Liedertafel" bestehen, werden vor allem durch den Satzungspunkt „Unterhaltung" hervorgerufen[2]. Diese „Gesellschaftskränzchen, bei welchen Sologesänge mit Männer- und gemischten Chören und Instrumentalmusik abwechselten", schufen manche Gegensätze zwischen den unterhaltungslustigen Tafelgenossen und dem musikalischen Leiter, dessen Streben vor allem auf eine musikalisch sachliche Arbeit gerichtet war. In einem „Sendschreiben des Musikdirektors der Freiburger Liedertafel an seine verehrten Tafelgenossen" beschwerte sich Heim über die flache Geselligkeitslust im Chor: aus Bequemlichkeit blieben die Herren fort. Oft wurden die Männerstimmen nur von auswärtigen Studierenden gestellt, so daß die Spötter nicht mehr von einer „Frei-

---

[1] Auch Liszt gab mit dem Chor ein Konzert (17. Oktober 1845). Mit F. Hiller, Kreutzer, Spohr und Joachim stand die „Liedertafel" gleichfalls in Konzertverbindung. Das Ehrenmitglied J. Maier galt als besonderer Palastrina-Kenner.

[2] Auch der Freiburger Chor lebte nach alter Liedertafelweise in besonderer Abgeschlossenheit. Die „öffentliche Production" fand nur einmal im Jahr statt. Eine Erweiterung der öffentlichen Tätigkeit ließen die Satzungen schwer zu: „Außerordentliche Productionen können nur von einer Generalversammlung und in dringenden Fällen von dem Vorstand mit einstimmigem Beschluß angeordnet werden". Zu allen „Productionen" erhielten nur Familienmitglieder der Tafelgenossen Zutritt. Erst in späteren Satzungsfassungen richteten sich die Aufgaben allein auf die Öffentlichkeit. Zweck des Vereins wurde: „Einübung und Aufführung von gemischten Chorgesängen und Männerchören". Nach der Jahrhundertwende zielte, mit der Zusammenlegung verschiedener Singgruppen, die Aufgabe auf stete Großkonzerte hin: „Die Ziele des neuen Chorvereines gipfeln dahin, aus der bisherigen Zersplitterung einen städtischen Chor zu schaffen, der in organischer Verbindung zum städtischen Orchester unter einheitlicher Leitung große Konzerte veranstaltet" (1914).

burger Liedertafel", sondern von einer „Liedertafel in Freiburg" sprachen. Es fehlte ein passender Übungssaal. Die „Lesegesellschaft" war bereit, einen Raum zur Verfügung zu stellen. Jedoch durfte dort nicht geraucht werden. Sogleich mieden die Herren den Chor,

„denn es zeigte sich deutlich, daß viele lieber auf den Gesang, wie auf die Pfeife verzichten und ohne dieselbe nicht zu einer behaglichen Stimmung sich zu erheben vermögen usw."

Tabak und Erfrischungen wären an den Singabenden Thibauts eine Unmöglichkeit gewesen. Ging es dort um die „Veredelung des Menschen" und die „hohe Ergriffenheit", so suchte man hier die „Unterhaltung der Mitglieder", die „behagliche Stimmung" und einträchtige Gesinnungspflege.

Lebensabriß

Den Übergang vom Heidelberger „Singverein" zur Freiburger „Liedertafel" schafft vor allem die Person W. Behaghels selbst. Die freie Ideenschau des deutschen Idealismus weicht der ausgreifenden praktischen Tätigkeit der Gründerjahre. Sein Leben zeugt davon[1]. Nachdem W. Behaghel 1845 seine Studien in Heidelberg beendet hatte, war er drei Jahre als Rechtspraktikant in Schwetzingen und ein Jahr in Mannheim tätig. Vom November 1849 bis zum Juli 1852 beschäftigte ihn die Regierung im Kriegsministerium und Ministerium des Innern in Karlsruhe. Darauf wurde er Assessor in Donaueschingen. 1856 ging er als Hofgerichtsassessor nach Mannheim und rückte hier 1860 zum Hofgerichtsrat auf. Am 23. April 1861 nahm er einen Ruf an die Universität Freiburg an[2]. Hier wirkte er bis zu seinem Tode (18. Mai 1896). Außer den musikalischen Verpflichtungen zählt Thomas folgende Ämter und Ehrungen auf:

„Ordentlicher Professor der Rechtswissenschaft [seine Lehrtätigkeit trieb er mit gleichem Eifer und gleicher Strenge wie einst Thibaut] ... Verleihung des Zähringer Löwenordens. 1870 ... Hofrath ... Mitglied der Evangelischen Generalsynode, 1871; letztere Würde bekleidete er zum zweiten Male 1876 auf Grund der Wahl der Diözese Sinsheim, zum dritten Mal durch Ernennung S. K. H. des Großherzogs 1881. Mitglied der zweiten Kammer des Landtags für den Wahlkreis Schwetzingen-Philippsburg ... 1863—66; Mitglied der ersten Kammer für die Universität Freiburg 1873—1882 ... Prorektor 1872/73 ... seit 1874 Mitglied der akademischen Stiftungskommision ... Director der akademischen Wirtschaftsdeputation ... eines der ältesten Mitglieder des Evangelischen Kirchengemeinderaths ... Gründer der Freiburger Section des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins und 10 Jahre lang Vorsitzender desselben ... Mitglied des Württembergischen Schwarzwaldvereins ... Mitglied der Vogesenclubsection Straßburg ... Desgleichen gehört Behaghel dem Schwäbischen Albverein und der Sektion Bensheim des Odenwaldclubs an."

Vom Jahre 1881 bis zu seinem Tode 1896 leitete er als Präsident den Schwarzwaldverein. Nach ihm wurde ein Belchenfelsen bei Sulzburg, eine Hütte und ein Weg im Feldberggebiet benannt. Der „Akademischen Gesellschaft" stellte er sich von 1876—1885 als „Secretär" zur Verfügung und blieb nach kurzer Unterbrechung

---

[1] Vgl. die Lebensbeschreibung von L. Thomas in der illustrierten Zeitschrift „Der Schwarzwald", Freiburg i. Br. 1892, Nr. 1.

[2] Im „Freiburger Adreß-Kalender für das Jahr 1862" (nach dem Stand vom 15. Dezember des Berufungsjahres 1861) ist W. Behaghel unter dem „Verzeichnis der Professoren, Privatdozenten, Sprech-, Kunst- und Exercitien-Meister" der „Albert-Ludwig-Hochschule" auf S. 32 erstmals aufgezählt als „Herr Behaghel, Wilh. Jak., Dr. der Rechte und Professor des französischen Civilrechtes und badischen Landrechtes, des gemeinen deutschen und badischen Civil- und Strafprozesses."

bis 1893 im Vorstand[1]. Der „Adreßkalender für das Jahr 1885" nennt ihn auch als Vorsitzenden des „Deutschen Schulvereins". Er war verschiedentlich Fakultätsdekan und Senatsmitglied. Im Jahre 1894 wurde er zum Geheimen Hofrat ernannt.

Der „fröhliche Pfälzer Sinn" und die „persönliche Liebenswürdigkeit" kennzeichnen die Erscheinung W. Behaghels. Er war

„beseelt von warmer Liebe für die Natur, für Berg und Wald, ein leidenschaftlicher Wanderer noch in seinen hohen Jahren. Wer sich an die achtziger und neunziger Jahre im Schwarzwald erinnert, dem ist sicher noch im Gedächtnis das Bild des freundlichen alten Herrn mit dem langen wallenden, schneeweißen Lockenhaar. Eine hagere, sehnige Gestalt von hohem Wuchs, mit elastischem Gang. Ein Meister des Wanderns, um dessen hervorragende Marschleistungen ihn mancher jüngere beneiden konnte. Wenn er so unvermutet aus dem Walde auftauchte, in bescheidenster Touristenausrüstung — charakteristisch war sein kleines grünes Lodenhütchen, wozu sich zum Schutz gegen das Wetter nicht wie heut ein Mantel oder eine Pelerine, sondern ein unscheinbarer, einfacher wollener Schal gesellte — so konnte leicht auf ihn der Vergleich mit einem freundlichen und gütigen Schutzgeist des Gebirges, einem Rübezahl des Schwarzwaldes, angewendet werden, und der Volksmund hat ihn auch bezeichnenderweise ohne jeden unangenehmen Beigeschmack den Namen ‚Schwarzwaldgespenst' beigelegt. Welcher Beliebtheit dieser Präsident sich seiner einfachen und schlichten Art wegen erfreute, zeigt sich wohl darin, daß man heute noch in manchen Schwarzwaldhäusern eine kleine Statuette von ihm vorfindet"[2]. „Trotz seiner Jahre sehen wir ihn häufig noch bei Ausflügen des Vereins in weißem Bart und lang herabwallendem Lockenhaar rüstig einherschreiten, gleich einem Jünglinge. Seine charakteristische Gestalt, gewöhnlich mit Joppe bekleidet, mit Plaid und Rucksack versehen, ist im ganzen Schwarzwald wohl bekannt; überall wird er von den hocherfreuten Vereinsgenossen mit Begeisterung begrüßt ... er ist auch fleißiger Besucher des Schwimmbades ... hochgeachtet und geliebt von seinen zahlreichen Schülern, zu denen ein großer Theil der Juristen Badens gehört ... Sein hochentwickeltes Vaterlandsgefühl erhebt ihn zu einem der besten Bürger unseres schönen Freiburg"[3].

Bilder bestätigen diese Beschreibungen[4]. Der frei zurückgeworfene Kopf, eine gerade vorstoßende Nase mit schmaler Goldrandbrille, suchendes Auge, gescheiteltes weißes Haar, das bis auf den Rockragen stößt und ein weißer Vollbart geben den Eindruck von Biegsamkeit und Kraft, Feinsinnigkeit und Kühnheit zugleich. Die körperliche Erscheinung des Schülers scheint der körperlichen Erscheinung des Lehrers zu gleichen.

J. W. Behaghel als Führer des Freiburger Chorgesangwesens

Die Musikliebe hatte der Vater auf den Sohn vererbt. Während sich jedoch das musikalische Denken und Fühlen des Vaters im Gesang erfüllte, war der Sohn vornehmlich der Instrumentalmusik ergeben. Über die Instrumentalabteilung hin trat W. Behaghel der „Liedertafel" bei. Er spielte Violoncello:

„Wahrlich, man muß sich wundern, wie bei aller dieser Thätigkeit noch Zeit übrig blieb für die so nothwendige Erholung! Diese findet Behaghel im Umgang mit Freunden, den er aber nicht an besetzter Tafel, sondern draußen in der schönen Gottesnatur, sowie bei gemeinschaftlichen musikalischen Unterhaltungen pflegt; unser Freund ist auch

1 Vgl. „Freiburger Adreß-Kalender für das Jahr 1877", S. 29. Der Verein hieß: „Akademische Gesellschaft zur Förderung der Bestrebungen der Universität im Allgemeinen durch Privatmittel, sowie zur Hebung des Interesses für dieselbe bei der Einwohnerschaft der Stadt und des Landes. Statuten vom 16. October 1872." Vgl. die Verzeichnisse bis zum Jahre 1894.

2 Vgl. E. Thoma, Geschichte des badischen Schwarzwaldvereins, Freiburg i. Br. 1914, S. 38ff.

3 Vgl. Thomas, a. a. O. Die große Reihe seiner juristischen Schriften vgl. in: Freiburger Zeitung vom 22. Mai 1896, Nr. 116.

4 Ein gutes Profilbild findet sich bei Thoma, a. a. O., S. 37. Zahlreiche Anekdoten sind über W. Behaghel noch heute in Umlauf; die bekannteste erzählt der Freiburger Heimatdichter A. Ganther in: Monatsblätter des Badischen Schwarzwaldvereins, XXVIII (1925), Nr. 3.

tüchtiger Violoncellist und als solcher oft genug nach gethaner Arbeit noch in späten Abendstunden thätig"[1]. „In mancher traulichen Abendstunde hat er das Lied [Ich hört ein Bächlein rauschen] auf dem Cello gespielt zum Entzücken seiner Frau, die ihn auf dem Klavier dazu begleitete"[2].

Der Sohn des damaligen Fakultätsdieners, F. Wittmer, entsinnt sich noch heute, wie W. Behaghel mit seinem Instrument in die Vorlesung kam[3]. Besondere Freude hatte der Musikliebhaber am instrumentalen Kammerspiel. Im Nachlaß des Freiburger Universitätsmusiklehrers K. Hoppe fanden sich Quartettnoten: „Verschiedene Quartette von J. Haydn, Beethoven, Fesca und Amon", die auf dem Umschlag den Eigentümernamen „Behaghel" tragen[4].

„Es würde ein wesentlicher Zug in Behaghels Lebensbild fehlen, wenn seiner Liebe zur Musik nicht gedacht würde. Er spielte das Cello und versammelte gerne in seinem Hause junge Leute zur Pflege klassischer Kammermusik"[5].

Außerdem nahm W. Behaghel regelmäßig an einer musikalischen Abendgesellschaft teil:

„Meine Eltern [gehörten] einem Kränzchen von Universitätsprofessoren an, mit denen wir einen lebhaften Verkehr pflegten. Die Leistungen auf musikalischem Gebiet waren nicht sehr hervorragend, aber ich erinnere mich an manche Vorträge auf dem Gebiete der Kammermusik. Ich selbst war schon als Junge mit tätig. Dann trat zuweilen ein Landgerichtsrat Sengler als Liedersänger auf, ebenso seine Schwester. Das modernste was es damals gab, war Schumann. Ich spielte des öfteren mit der Tochter des Mathematikers Oettinger Sonaten, Mozart, Beethoven usw. Zum Schlusse wurde gewöhnlich ein Imbiß angeboten ... Es wurde immer von Fall zu Fall eingeladen. Die Unterhaltung beschränkte sich nicht nur auf Musik, sondern es wurde gewöhnlich etwas neue Literatur vorgelesen. Am Freitag war deshalb selten Zusammenkunft, weil Herr Behaghel im Orchesterverein mitspielte, wobei ich auch mitzuwirken hatte. Mitglieder waren im Kranz Kreisschulrat Rapp, Oettinger, Sengler, zuweilen kamen auch Freunde der Beteiligten zu dem Kränzchen mit"[6].

Wie sich das Naturverhältnis W. Behaghels von einsamer Naturversenkung und -betrachtung zu fest zugreifender gemeinschaftlicher Naturerschließung und -planung wandelt, so findet auch sein Musikverhältnis am stillen Kammerspiel kein Genüge. „Auch auf musikalischem Gebiet nahm ihn die Öffentlichkeit in Anspruch" (Eisele). Nach der kurzen frühen Vorstandszeit in der „Liedertafel" trat W. Behaghel für einige Jahre unter die „Familienmitglieder" zurück[7]. Als man

---

[1] Vgl. Thomas. a. a. O. [2] Vgl. Ganther, a. a. O.

[3] Die Mitteilung verdanke ich Herrn F. Wittmer, Freiburg i. Br.

[4] Vollständiger Stimmensatz ohne Partitur. Die Hefte tragen die Nr. 118 und weisen damit auf W. Behaghels (oder Hoppes) persönliche Bücherei hin. Die Noten wurden mit dem musikalischen Nachlaß Hoppes vom musikwissenschaftlichen Seminar der Universität erworben.

[5] Vgl. Eisele, Badische Biographien ... Bd. V, S. 71.

[6] Die briefliche Mitteilung verdanke ich Herrn O. Mez, Freiburg i. Br. Herr Mez war ein ausgezeichneter Liebhabergeiger und hat häufig mit Liszt, Sarasate, Ludwig Strauß, d'Albert auch in Freiburg musiziert. W. Behaghel soll nach seiner Aussage auf seinem Instrument ein „dünnes Tönchen" gehabt haben. Trotzdem dieses „Kränzchen" der neuen und neuesten Kunst zugetan war, glaubt sich Herr Mez zu erinnern, daß hier auch gelegentlich aus den Noten des Heidelberger Behaghel gesungen worden ist. — Neben dem häuslichen Streichquartettspiel, das sich aus der Klassik herleitet, steht als zweite Art der hausmusikalischen Betätigung für das vorige Jahrhundert der Singkreis nach dem Vorbild Thibauts und seiner Freunde. Notenwahl, Singweise und Musikauffassung sind bis auf die in unsrer Gegenwart zu fassenden Reste gleich geblieben. Streichquartettspiel mit Musik der Klassik und Singkreisübung mit „klassischer Musik" waren (neben dem Klavierspiel zu 4, 6, 8 Händen) die geselligen Musizierformen des gebildeten Hauses für dieses Zeitalter. Von hier aus sang und spielte man mit in den großen öffentlichen Chor- und Orchesteraufführungen und bereitete sich umgekehrt diese große Kunst für seine kleinen Verhältnisse zu.

[7] Vgl. Mitgliederverzeichnis vom Jahre 1867.

jedoch das erste große badische Gausängerbundesfest in Freiburg begehen wollte und man als Leiter nicht nur einen musikalischen, sondern auch einen einflußreichen, welterfahrenen, womöglich juristisch gebildeten Mann suchte, fiel die Wahl auf W. Behaghel. So wurde er im Jahre 1870 Präsident der „Liedertafel" und Festpräsident des „1. Bundessängerfestes". Um diese Zeit stand neben der „Liedertafel" der Männergesangverein „Concordia". Nach ihrer Wiederherstellung (1852) hat die „Liedertafel" den Männergesang nicht mehr gepflegt und nur noch einen gemischten Chor gebildet. Um den nun in Freiburg „fehlenden Männergesang zu ersetzen", war die „Concordia" gegründet worden; sie nannte sich „Verein für Männergesang und Instrumentalmusik" (1854). Beide Vereine traten in einen musikalischen und gesellschaftlichen Wettstreit miteinander. Die Chorleiter wechselten hin- und herüber. Um die Mitglieder wurde wechselseitig gekämpft. Zum „Bundessängerfest" hatte man sich zusammengefunden. „Liedertafel" und „Concordia" waren als die beiden bedeutendsten Vereine Freiburgs die Gastgeber. Die „Liedertafel" stellte in Prof. Dr. W. Behaghel den Festpräsidenten, die „Concordia" in Musikdirektor C. Isenmann den Festdirigenten. Die Veranstaltung erfuhr eine lange und gründliche Vorbereitung. Ausschüsse wurden gegründet; jeder hatte eine andere Aufgabe. Die Zeitungen wiesen mit wohlabgewogenen Vorberichten auf die Sängertage hin und steigerten die Erwartungen der Bürgerschaft geschickt bis zum Augenblick des Festbeginns; die Zusage auswärtiger Vereine und bedeutender Persönlichkeiten wurde mit Bedacht vermerkt. Auch das großherzogliche Ehepaar sagte sein Kommen an; W. Behaghel hatte die Einladung überbracht:

> „Wie wir soeben vernehmen, hat die von hier aus abgesandte Deputation — bestehend aus den Herren Behaghel, Rosset, Hamater und Schaller — sich am großherzoglichen Hofe zu Karlsruhe der huldvollsten Aufnahme zu erfreuen gehabt und ist von seiner Königlichen Hoheit, unserm allerverehrten Landesfürsten, ein Besuch des Sängerfestes freundlichst zugesagt worden"[1].

W. Behaghel erließ einen Aufruf, in dem er die Bürgerschaft der Stadt in juristisch knapper Form, ohne sängerische Redeblumen um ihre Unterstützung bat. Dieser Aufruf erschien zweimal in den Zeitungen[2]. Auch die musikalische Vorbereitung wurde gründlich getroffen. Die Presse gab die Ausnahmeproben bekannt. Musikalische Sonderwünsche mußten angemeldet werden:

> „Diejenigen Vereine, welche zum Wettsingen zu gelangen wünschen oder Spezialchöre vorzutragen beabsichtigen, wollen sich rechtzeitig dazu beim Festpräsidenten, Herrn Prof. Dr. Behaghel in Freiburg, anmelden"[3].

Zum Sängerfest erschien ein in rotes Leinen gebundenes Festprogramm mit Golddruck und -schnitt: „Sechstes Badisches Männergesang-Fest resp. 1. Bundessängerfest am 5. und 6. Juni [Pfingsten] 1870 zu Freiburg i. Br."[4] Es enthält die Festordnung, die Festzugsordnung, die Konzertprogramme und die Chortexte. Die Ankunft der Vereine geschah am 5. Juni unter Böllerschüssen vom Schloßberg. Am Bahnhof fanden „zum Empfang der Sängergäste Vorträge der festgebenden Vereine Concordia und Liedertafel" statt. In einem sorglich aufgebauten Festzug mit

---

[1] Vgl. Freiburger Zeitung vom 29. April 1870, Nr. 101.
[2] Vgl. Freiburger Zeitung vom 12. und 26. April 1870, Nr. 87 und 99.
[3] Vgl. Freiburger Zeitung vom 9. April 1870, Nr. 85.
[4] Unter F 9754 in der Freiburger Universitätsbibliothek.

Fahnen und Musikkapellen ging es zur Festhalle. Hier sangen „Liedertafel" und „Concordia" einen „Willkommensgruß für Männerchor und Blasmusik", den der Festdirigent geschrieben hatte. Darauf erfolgte der „Festgruß des Festpräsidenten an die Sänger und Sängerfreunde". Am Nachmittag fand in „Volksgesang, Kunstgesang und Spezialchören" das „Wettsingen der Bundesvereine" statt. Am frühen Abend war die erste Hauptprobe.

„Der Rest des Abends bleibt der beliebigen Unterhaltung der Sänger anheimgegeben. Die Liedertafel gibt an diesem Abend eine gesellige Unterhaltung mit einer Festmusik im Kaufhause; die Concordia ebenso im Harmoniegebäude."

Der Hauptfesttag, der Pfingstmontag, ging mit „Tagwache, zweiter Hauptprobe, Hauptfestzug, Hauptaufführung, großem Bankett" hin. Am Dienstag wurde das Fest mit einem „Ausflug der Sänger mit Damen nach Müllheim und Badenweiler" beschlossen. „Außerbadische Vereine" nahmen aus Straßburg, Mühlhausen, Basel, St. Gallen teil.

Die Spuren Thibauts und Zelters, die in den ersten Freiburger Jahren W. Behaghels noch deutlich waren, haben sich hier völlig verwischt. Das Fest neigte den volkstümlichen Großveranstaltungen Nägelis zu. Unter den bevorzugten Tonsetzern stellte allein Mendelssohn noch eine gewisse Verbindung zu den Berliner und Heidelberger Singleitern her. Schubert, Schumann, Reinecke waren vereinzelte große Namen, die jedoch in einem andern Zusammenhang standen. Als einziger älterer Chor findet sich im Programm „O Schutzgeist alles Schönen" von Mozart. Er war auf den Sängerfesten längst zu einem gewohnheitsmäßigen Einleitungsstück geworden und stand auch hier am Beginn der „Hauptaufführung". Das kompositorische Schwergewicht lag jedoch bei den zeitgenössischen Musikern der eigenen Sängerprovinz: C. Kreutzer, J. Strauß, C. Isenmann, W. Zimmermann, J. Maier. Die Volksliedgruppe wurde ausschließlich von F. Silcher und F. Abt getragen; hinzu kam Schuberts „Lindenbaum". Die musikalischen Veranstaltungen des Festes blieben auf zwei Konzerte mit ausschließlicher Musikvorführung beschränkt. Die „Hauptaufführung" gab eine große musikalische Schaustellung in 21 Folgen; im „Wettsingen" rangen 21 Vereine mit dem Mittel wirkungsvoller Musik um die Pokale. Das ausschließliche Konzertieren hob die Volksbildungsabsichten Nägelis auf. Zelters geschlossene musikalische Geselligkeit war zum „öffentlichen Festbankett" geworden; sein vaterländischer Ton klang in Chorballaden nach („Blücher über dem Rhein", „Der Trompeter an der Katzbach"). Thibauts ästhetische Lehre war außer Kraft gesetzt. Ein Leitgedanke wird in der Programmgestaltung sichtbar: der Jahreszeit entsprechen die zahlreichen Frühlingslieder („Frühlingsahnung", „Frühlingsandacht", „Frühlingsglocken"). Ph. Spitta stellt fest: „Das Männergesangswesen ist seit 1871 in eine bedenkliche Periode getreten"[1]. Die Jahreszahl trifft genau das erste badische Bundessängerfest.

Die Zeitungen sprechen von einem „großen Erfolg". In vielen kleinen Nachberichten, die sich über Wochen hinziehen, klingt das Fest aus. Hier ist die Rede von guter musikalischer Leistung, Pokalgewinn, herzlicher Gastfreundschaft,

[1] Vgl. Ph. Spitta, Der deutsche Männergesang, in: Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 297ff.

Fahnenbesuch, Freiburger Wein und Freiburger Mädchen usw. Thibauts Spottlust hätte beste Nahrung gefunden. Offen wird das Verdienst W. Behaghels gewürdigt:

„Der Festpräsident, Herr Prof. Behaghel. begrüßte die aufmerksam lauschende, dicht gedrängte Versammlung mit einer herzlichen, kernigen Ansprache ... Herzlichen Dank an dieser Stelle dem Herrn Festpräsidenten Professor Dr. Behaghel für seine energische, umsichtige Leitung"[1]. „Der Ausflug der Sänger und Sängerfreunde nach Müllheim" diente freundschaftlichem Austausch: „Der Herr Abgeordnete Heidenreich hielt eine herzliche Ansprache, die von dem Festpräsidenten, Herrn Professor Behaghel, ebenso herzlich erwidert wurde"[2].

---

[1] Vgl. Freiburger Zeitung vom 8. Juni 1870, Nr. 133.

[2] Vgl. Freiburger Zeitung vom 9. Juni, Nr. 139. Der „Freiburger Adreß-Kalender für das Jahr 1861" bringt zur Freiburger Chorgeschichte längere Ausführungen (S. XXIf.): „Durch die Einführung des Gesangs als Unterrichtsgegenstand unserer Schulen wird die Liebe für denselben schon frühzeitig geweckt. Ebenso trägt unsere in der Regel gute Oper wesentlich zur Hebung des Sinnes für die Musik bei und waren von jeher gute Gesangskräfte hier zu finden. Es bildeten sich Vereine zu Gesangs- und anderen musikalischen Übungen, die bald von längerem, bald kürzerem Bestande waren. So hatten wir in den 1830ger Jahren den gemischten Gesang-Verein, der unter trefflicher Leitung ältere gediegene Kirchenmusik und Oratorien, classische Werke im neueren Oratorienstyle und ausgewählte Chöre aus den besseren Opern sich zur Aufgabe stellte und mit großem Beifall zur Aufführung brachte. Doch auch das heitere Lied glaubte man nicht zurückstellen zu sollen und deßhalb bildete sich 1844 ‚die Liedertafel, als ein Verein von Männern zur musikalischen Ausbildung und Unterhaltung durch Aufführung mehrstimmiger Gesänge'. Sie erweiterte in ihrer Generalversammlung vom 6. Mai 1846 ihren musikalischen Wirkungskreis durch Errichtung eines gemischten Gesang-Vereins und entwickelte in ihren vielfach veranstalteten Abend-Unterhaltungen eine große sehr geschätzte Thätigkeit im geselligen Leben. Diese wurde zwar durch die Sturmperiode der Jahre von 1848 etwas unterbrochen; allein schon 1852 wurde sie wieder als ‚Gesang-Verein' aufgenommen und ununterbrochen fortgesetzt. Im Jahre 1858 kehrte der Verein wieder zu seinem früheren Namen ‚Liedertafel' zurück, entwickelte ein reges Streben und erhielt beim großen Gesangsfeste zu Baden den vierten Preis". Der frühere Freiburger Gesangverein stand mit der Musikarbeit am Münster in Verbindung und hatte eine besondere Chorschule. Mit dem Entstehen der ‚Liedertafel' scheint er zerfallen zu sein. Im Umzugsjahr fand W. Behaghel in Freiburg die Gesangvereine „Liedertafel" und „Concordia" vor. Zur Zeit des W. Behaghelschen Bundessängerfestes nennt der Adreßkalender vier musikalische Vereinigungen: 1. Liedertafel, 2. Männergesang-Verein Concordia, 3. Männergesang-Verein Frohsinn in Wiehre, 4. Musik-Verein. Der „Musikverein" (1868) hatte Bindungen zur Münstermusik. Er stand unter der Leitung des Domkapellmeisters J. Schweitzer, der die Gedanken der Münchener Restauration verwirklichte. 1872 trat der Domorganist Prof. Hofner in den Vorstand ein. Der „Philharmonische Verein" scheint die Überlieferung des „Musikvereins" abgelöst zu haben. Von kurzem Bestand waren der „Musik-Lokal-Verein" als „Zweigverein des allgemeinen deutschen Musikerverbandes" (1888), der „Privatmusikverein" (1889), die „Freiburger Knabenmusik" (1894). Eine künstlerisch tiefer gehende Bedeutung hat unter diesen musikalischen Kreisen zur Zeit W. Behaghels offenbar allein der „Philharmonische Verein" gewonnen. Er stand unter der tatfrohen Leitung H. Dimmlers. Hier sammelten sich die künstlerischen Gegenkräfte gegen die „Liedertafel". Die „Liedertafel" blieb bürgerlich-beharrend, gesellschaftlich gebunden. Der „Philharmonische Verein" war allem musikalischen Fortschritt zugetan; er wollte nur künstlerische Gesichtspunkte gelten lassen. Mit ihm verbanden sich kirchliche Kreise. Dimmler hatte den Chor in die Gefolgschaft Liszts gebracht. In seinen Reihen trug man gern ein Spottwort weiter, das Liszt über die Freiburger „Liedertafel" geprägt haben soll: „Mehr Tafel als Lieder". Dimmler führte mit seinem Chor gegen den Widerstand der „Liedertafel" F. Hillers „Zerstörung Jerusalems" auf, das man unter die modernsten Werke der Zeit zählte. Der „Philharmonische Verein" wurde Träger der künstlerischen Entwicklung. Da beide Vereine an Mitgliedermangel litten, beschlossen die feindlichen Brüder jedoch, sich zusammenzuschließen. In einer „Haupt-

Auch nach dem Fest blieb W. Behaghel zunächst Vereinspräsident der „Liedertafel“. Lange Zeit hielt der Chor neben seiner üblichen Tätigkeit einen musikalischen Volksbrauch ein, den vielleicht sein Vorsteher aus seiner romantischen Heimatstadt mitgebracht hatte:

„In der Nacht vom 30. April auf 1. Mai zieht jedes Jahr die Liedertafel in hellen Haufen auf den Schloßberg zur Begrüßung des Frühlings und singt religiöse Lieder von Bach und Mozart und Vaterlandslieder von Kreutzer, Mendelssohn und Kalliwoda“[1].

Die alte Vergnügungslust der „Liedertafel“-Mitglieder ließ auch weiterhin nicht nach:

„Wir lebten in der angenehmen Hoffnung, daß an Fastnacht eine komische Unterhaltung oder ein kostümiertes Kränzchen stattfinden würde. Nichts von alledem. Wenn das Gesellschaftliche in unserm Verein ganz vernachlässigt wird, so kann der Vortsand auf den Austritt vieler Mitglieder zählen — also bitte, bald eine Abendunterhaltung mit Tanz“[2].

Im „Freiburger Adreßkalender für das Jahr 1876“ wird W. Behaghel als Präsident der „Liedertafel“ nicht mehr genannt. Er scheint also im Vorjahr von diesem Posten zurückgetreten zu sein. An seiner Stelle steht Dr. v. Langsdorff. Das „vierte badische Sänger-Bundes-Fest“ wurde wieder in Freiburg begangen. W. Behaghel nahm die Ehrenpräsidentschaft an (1886)[3]. In den fünfzehn Jahren nach dem Franzosenkrieg hatte sich die Männerchorbewegung mächtig ausgebreitet. Das Festbuch zählt 3116 teilnehmende Sänger. Die Veranstaltung gleicht in ihrem Verlauf genau dem älteren Vorbild. W. Behaghel griff nicht gestaltend ein. Das Wettsingen wurde um eine Veranstaltung vermehrt. Die Reihe der Tonsetzer blieb unverändert. Hinzukamen Bruch, Marschner, Hegar.

Im Jahre 1883 war W. Behaghel zum Ehrenmitglied der „Concordia“ ernannt worden. Damit hatte ihm der Männergesangverein für die gemeinsame Arbeit am Sängerfest seinen Dank abgestattet. W. Behaghel behielt diese Ehrenmitgliedschaft bis zu seinem Tode[4].

Die außerberufliche Tätigkeit W. Behaghels scheint sich nach der ersten Hälfte seiner Freiburger Zeit mehr und mehr den Gesangvereinen ab und dem „Schwarzwaldverein“ zugewandt zu haben[5]. Nur als Ehrenmitglied unterhielt er noch ein förderndes Verhältnis. Erst bei seinem Tode werden die Gesangvereine wieder mit seinem Namen in Verbindung gebracht. Der Begräbnisbericht der Presse spricht von „außergewöhnlich lebhafter Anteilnahme“ der Bürgerschaft.

---

versammlung in dem oberen Locale der alten Burse dahier“ (23. November 1891) vereinigten sich die beiden alten Chöre zu dem neuen „Musikverein“. Dieser tat sich später aus gleichen Gründen mit dem inzwischen ins Leben getretenen „Oratorien-Verein“ zum „Chorverein“ zusammen (19. April 1912). Außer den genannten Quellen verdanke ich verschiedene Mitteilungen Herrn Altstadtrat H. Kötting und Herrn Dr. H. Pflüger, Freiburg i. Br.

[1] Vgl. H. Rathmann, Festschrift zum 75jährigen Stiftungsfest des Männergesangvereins Concordia, Freiburg i. Br. 1930. [2] Beschwerde vom 6. Mai 1884 unter e 10, 4180 des Freiburger Stadtarchivs. [3] „Festausschuß, Ehrenpräsident Dr. Wilhelm Behaghel, Hofrat, Professor an der Universität, Festpräsident des 1870er Sängerfestes“. Darauf folgen noch zwei andere Namen. Vgl. A. Bayer, Fest-Buch zum vierten badischen Sänger-Bundesfest am 13. und 14. Juni 1886, Freiburg i. Br. 1886, S. 4.

[4] Vgl. W. Schlang, Fünfzig Jahre heimatlicher Gesangspflege, Freiburg i. Br. 1904, S. 47.

[5] Auf den „Schwarzwaldverein“ bezieht sich auch seine einzige nichtjuristische Schrift: Der badische Schwarzwaldverein und sein Wirken. Zur Feier seines 25jährigen Bestehens verfaßt von dem Vereinspräsidenten Hofrath Dr. Behaghel, Freiburg i. Baden 1889.

„Vor der Begräbniszeremonie sang die ‚Concordia', dessen Ehrenmitglied und ehemaliger Vereinspräsident Verstorbener war, die zwei ersten Strophen des Liedes: ‚Wie sie so sanft ruh'n' ... Herr Rechtsanwalt Fehrenbach sprach im Namen des badischen Sängerbundes und der Mannheimer Liederhalle, Herr Fabrikant Koch im Namen des Liederkranzes Karlsruhe. Den Schluß der erhebenden Feier bildete ein Grabgesang." Am Begräbnis nahm der „Männergesangverein ‚Concordia' mit Fahne teil"[1].

*

Der musikalische Nachlaß des Heidelberger Schulmannes Johann Georg Behaghel aus dem Besitz der Freiburger Universitätsbibliothek verbindet durch seine eigene Geschichte die musikalische Wiederherstellungsbewegung Thibauts, die gesellige Liedertafelarbeit Zelters und die volksmusikalischen Bildungsbestrebungen Nägelis. Diese drei Kräfte haben das Chorwesen durch das vergangene Jahrhundert hin getragen und auf unsere Zeit gebracht. Nach der Zerlösung der höfisch, bürgerlich oder kirchlich gebundenen Kantorei wurde das Chorwesen von hier aus für ein Jahrhundert neu begründet und aufgebaut. Thibaut hat an diesen Bemühungen hervorragenden Anteil: seine kühne Kampfschrift gab der Bewegung für das Teilgebiet der Restauration die tragenden Grundgedanken, sie wurde die Waffe im Kampf; seine reiche Musikaliensammlung brachte viele Musiker seiner Zeit in die entscheidende Berührung mit dem verehrten Musikideal, sie gab den Studienstoff; sein durch fast dreißig Jahre hindurch geführter „Singverein" brachte die sinnliche Anschauung, er war der lebendige Werbungs- und Strahlungsmittelpunkt. Durch diese Wiederherstellungsarbeit wurde eine der Hauptgrundlagen für das Chorwesen des letzten Jahrhunderts gelegt. Sie hatte eine umfassende Arbeit neu zu leisten: sie mußte für ihren Bereich die Formen des chorischen Musizierens herausbilden; sie mußte nach dem Traditionsbruch der Kantorei alle Einzelheiten der handwerklichen Chorleitung, das Praktisch-technische des Singens finden; sie mußte die Chorliteratur entdecken, schaffen, zur Verfügung stellen; sie mußte den Sinn des Singens neu begründen. Das allgemeine Chorwesen wurde von hier aus weithin durchsetzt: die kirchenmusikalische Erneuerungsarbeit baute für das Jahrhundert in beiden Kirchen entschlossen auf ihr auf und hat von der Chormusik aus bis in die Gesangbücher, Agenden, Liturgien hin die Grundgedanken tätig verwirklicht; die weltlichen Großaufführungen der Oratorien erhielten von hier aus manchen Anstoß; die Volksliedarbeit des Jahrhunderts wurde von ihr gleichzeitig getragen; in der Hausmusik trat neben den Spielkreis zur Pflege des klassischen Streichquartetts der Singkreis zur Pflege der „klassischen" a cappella-Musik; die Laienmusik gewann einen ihrer wesentlichen Anstöße; die Musikschulen und Konservatorien haben ihre Musiklehre auf diesen Boden gestellt und von hier aus entwickelt; die Musikgeschichtsschreibung wurde durch die Denkweise der musikalischen Restauration neu ermöglicht und ins Werk gesetzt und verdankt dieser Bewegung ihre fruchtbarsten Unternehmungen; das musikalische Lebenswerk Zelters war von Anfang an mit seiner größeren Hälfte

---

[1] Vgl. Freiburger Zeitung vom 22. Mai 1896, Nr. 116. Zur Todesanzeige der „Concordia" vgl. Freiburger Zeitung vom 21. Mai 1896, Nr. 115. Die Präsidentschaft W. Behaghels in der „Concordia" ist aus den Akten nicht ersichtlich. Vielleicht hat man sein Verhältnis zu der inzwischen aufgelösten „Liedertafel", mit der man in Arbeitsgemeinschaft gestanden hatte, auf sich bezogen. Der „Nachruf" des Schwarzwaldvereins spricht vor allem von dem „Gemeinsinn, den Behaghel so trefflich zu wecken wußte". Vgl. Freiburger Zeitung vom 29. Mai 1896, Nr. 121.

hier verankert und verband damit auch die Liedertafelarbeit dieser Grundlage; schließlich hat auch das Chorwesen Nägelis durch gemeinsam gesungene Werke eine Verbindung gefunden.

Die vom instrumentalen Musizieren ausgehende Gegenwart gab Thibaut und seinen Gesinnungsfreunden für die Schaffung des Chorwesens und seine Begründung kein Vorbild. So mußte notwendig der Weg in die Geschichte genommen werden. Die Aufklärung hatte den Rest des chorischen Musizierens überliefert, gehalten und am Singen ihre Musikanschauung neu gebildet. Die Träger der Chorarbeit konnten ihre Ausgangsstellung als späte Aufklärer nicht aufgeben. Nur durch dieses unentwegte Festhalten, zu dem Thibaut stets ermahnte, wurde ihnen die Erstellung des Chorwesens in einer singfremden Zeit möglich. In Thibauts Verhältnis zur Wissenschaft, in seiner Musikanschauung, in seiner Beziehung zur Geschichte, zu den zeitgenössischen Tonsetzern, zum Volkslied, zu den befreundeten Künstlern aller Gebiete schien diese aufklärerische und historisierende Grundhaltung immer wieder gleicherweise deutlich zu sein. Damit wird dem Chorwesen des 19. Jahrhunderts — soweit es sich von Restaurationsgedanken tragen läßt — von Anfang an ein bestimmendes Schicksal mitgegeben: der Gegensatz zu den vorantreibenden Kräften der Gegenwart; das Chorwesen erreicht nicht die Front der zeitnahen Auseinandersetzung. In Thibauts Verhältnis zu Klassik und Romantik tritt dieser Riß zuerst ans Licht. Das Musikleben klafft auseinander. Eine Brücke hat die Folgezeit nicht finden können.

Die Musik dieser Zeitspanne wollte über sich keine außermusikalische Macht mehr anerkennen; sie setzte sich im sinnlichen Klangbild selbst als letzten Sinn. Durch das „historisch-ästhetische Studium“ im Sinne Thibauts und seiner Freunde wurde eine neue Abstandnahme erreicht. Es erwuchs die Möglichkeit, aufs neue von einem außermusikalischen Standpunkt aus über Musik zu denken und zu verfügen; es gelang Thibaut mit den Restmitteln eines versinkenden Jahrhunderts, mitten im Konzert- und Musikfestbetrieb seiner Gegenwart, für die Folgezeit die Musik noch einmal als außer- und übermusikalische Macht zu begründen und einzusetzen; freilich als Ästhetik. Dies konnte nur von einer musikalischen Laienbewegung aus geschehen, die von aller „fachmännischen Beschränktheit“ (Gervinus) frei war. Die Musik des Jahrhunderts gewann ihre eigene Kritik.

Auch das Chorwesen für sich ist, nach den kennzeichnenden Namen Thibaut, Zelter, Nägeli, in verschiedene Lager aufgeteilt gewesen. Jede der Bewegungen tritt ihren Weg mit einer eigenen Aufgabe an. In der Entwicklung haben sie sich wechselweise aneinander verloren und ihr ursprüngliches Recht eingebüßt. Daraus erwächst nun die Aufgabe, dem Chorwesen einen neuen Sinn zu geben. In der Nachzeichnung des geschichtlichen Weges an Hand des Behaghel-Nachlasses wurden die Grundlinien der Auseinandersetzung deutlich. Sie offenbarte für unsere Aufgabe zugleich die Kräfte: Musik als Erscheinung der Idee und Träger des absoluten Schönen (Thibaut), Musik als Mittel der Gemeinschaftsgestaltung und des nationalen Freiheitskampfes (Zelter), Musik als Möglichkeit der Volksbildung und des sozial-politischen Ausgleichs (Nägeli). Die Aufgabe selbst aber wird sein, die drei als Gegensätze überlieferten Kräfte in eine Einheit zusammenzuschließen und damit, über die einzelnen hinaus, einen wesensmäßig neuen Grund zu legen.

Johann Ludwig Böhner (1787—1860)

Von Grete Thieme-Hedler, Leipzig

Über den Werken unserer großen Meister werden die vielen kleineren Begabungen oft allzu schnell vergessen. So überstrahlen auch die großen Romantiker des beginnenden 19. Jahrhunderts die in der übersteigerten, gefühlschwangeren Zeit der deutschen Frühromantik so zahlreich aufschießenden Talente. Begünstigte gerade diese Zeit die Entfaltung künstlerischer Anlagen außerordentlich, so bildete sie mit ihrem oft überspannten Lebensgefühl doch auch eine ernste Gefahr für die Entwicklung. Nur zu oft wirkte sich die Schwärmerei in den „überirdischen" Gefilden der Kunst nachteilig auf das Schaffen aus. Häufig vergaß nach verheißungsvollen Anfängen solch ein romantischer Schwärmer im Strudel der Erlebnisse, den ihm verliehenen göttlichen Funken in Selbstzucht verantwortungsvoll zu wahren.

Einer dieser in die Vergessenheit gesunkenen unglücklichen Talente war der hochbegabte, früh gescheiterte Thüringer Louis Böhner. Schon zu seiner Zeit kam er ob der ausschweifenden Sonderlichkeiten seiner Lebensführung in den Ruf eines „Originals".

Er wurde 1787 als Sohn eines Kantors und Organisten zu Töttelstädt in Thüringen geboren. Bereits im Kindesalter machte er durch eine große Komposition von Schillers „Freude, schöner Götterfunken" und andere Arbeiten auf sich aufmerksam. Die Eltern erkannten und pflegten die Begabung des Knaben sorgfältig. Nachdem er den ersten Unterricht vom Vater erhalten hatte, kam Böhner 1800 nach Erfurt aufs Gymnasium. Seine musikalische Erziehung wurde hier in Harmonie- und Fugensatz von dem Konzertmeister J. M. G. Fischer, einem Schüler des damals in Erfurt wirkenden Bach-Schülers Joh. Christian Kittel, betreut. Im Klavierspiel und Generalbaß unterrichtete ihn der Organist Kluge.

1805 begab sich Böhner zur letzten Ausbildung nach Gotha zu Louis Spohr. Unter dessen künstlerischer Leitung und vor allem am Vorbild der Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven, deren Einfluß auf sein Schaffen er selbst in seiner Biographie gern betont, entwickelte er sich zu einem ausgezeichneten Klavier- und Orgelspieler und vielversprechenden Komponisten. Um sich in seiner beruflichen Stellung als Privatmusiklehrer zu verbessern, übersiedelte er 1808 nach Jena. Seine Kunst schaffte ihm Zugang zu den ersten Kreisen. Im Hause des Buchhändlers Frommann wurde er der Lehrer der durch Goethes „Wahlverwandtschaften" unsterblich gewordenen Minna Herzlieb. Hier und in anderen musikalischen Zirkeln erwarb sich Böhner auch die Anteilnahme und den Beifall Goethes und Falks, die ihn in seinen künstlerischen Bestrebungen ermunterten.

Von Jena aus war Böhner dem kunstliebenden Herzog August von Gotha wärmstens empfohlen, mit dessen Unterstützung er 1810 seine erste Kunstreise unternahm, deren eigentliches Ziel Wien war. Mit einer Reihe von Kompositionen, die zum Teil, wie das Klavierkonzert in *Es* op. 7, schon in Jena mit Beifall gefeiert

worden waren, und vor allem dem für die Reise geschriebenen Klavierkonzert op. 11 und der Ouvertüre zu einer romantischen Oper „Der Dreiherrenstein" erwarb sich Böhner auf den einzelnen Stationen der Reise jubelnden Erfolg. In Koburg löste sein op. 11 die begeisterte Kritik eines gewissen Prof. Wendel im „Korrespondenten von und für Deutschland" (1810) aus: „Seine Kompositionen haben so viel Phantasie Reichtum, Gedankenfülle, Kraft und Originalität, daß man mit Recht in ihm einen zweiten Mozart bei mehr Bildung erwarten darf". Dieser vielversprechende Ruf ging Böhner voraus, als ihm sein nächstes Ziel Nürnberg unvermutet für die nächsten Jahre zur Heimat wurde. Denn bei der Weiterreise zwangen ihn unvorhergesehene Paßunstimmigkeiten in Linz zur Umkehr, und er wandte sich nun zurück nach Nürnberg, wo man ihn in Erinnerung seines glanzvollen Auftretens mit offenen Armen empfing und zum Bleiben drängte. Besonders verdient um Böhners Wohlergehen machten sich der damalige Kapellmeister des Stadttheaters Karl Wilhelm Ferdinand Guhr, der Baron v. Harsdorf und vor allem der Stadtgerichtsarzt Dr. Karl Preu, der ihn während seines rund fünfjährigen Nürnberger Aufenthaltes gastlich in seinem Hause aufnahm und dem Künstler die Möglichkeit schenkte, unbeschwert von den Sorgen des täglichen Lebens sich ganz seiner Kunst hinzugeben. Gleichzeitig war Böhner als Kapellmeister am Stadttheater tätig. Dies war und blieb die einzige berufliche Bindung, die er je einging, obwohl er sich in selbstbesinnlichen Stunden auch später öfters nach einer festen Anstellung sehnte; schon im Dezember 1814 schreibt er aus Gotha an das Haus Breitkopf: „Das beständige Wechseln von einem Ort zum anderen stört Ruhe und Freude und führt am Ende doch zu nichts".

Diese Nürnberger Jahre (etwa 1810—1815) waren künstlerisch die fruchtbarste und menschlich die glücklichste Zeit seines Lebens. Die damals entstandenen Kompositionen, drei Klavierkonzerte (in *D* op. 8, in *D* op. 13, in *A* op. 14), eine Phantasie für Fagott mit Orchester, eine Serenade für Flöte und Orchester op. 9, eine große Ouvertüre in *D* op. 16 (nach 1830 in einem Konzert Paganinis in Bremen aufgeführt), die Oper „Der Dreiherrenstein", zahlreiche Klavierwerke und vieles andere zeigen trotz mancher Abhängigkeiten eine ungezwungene Begabung, flüssigen Stil und organische Entwicklung. Bis zu seinem 30. Lebensjahr — das ist einschließlich des Nürnberger Aufenthaltes — kann man von einer gesunden Schaffenskraft sprechen. In Anbetracht der glücklichen Lebensumstände und der auch künstlerisch fruchtbaren und förderlichen Umgebung hätte man wohl gerade in dieser Zeit ein allmähliches Ausreifen und Sichfestigen des Künstlers erwarten dürfen. Tatsächlich hatte aber Böhner in diesen Jahren bereits den Höhepunkt seines Künstlertums erreicht. Auf den glanzvollen Anstieg folgte ein langes Leben des Abstiegs voll Unruhe und Qual.

Bereits in den ersten Nürnberger Jahren begann Böhner zeitweise einen ausschweifenden Lebenswandel zu führen, wozu nicht zuletzt die in Bamberg geschlossene Bekanntschaft mit E. Th. A. Hoffmann beigetragen haben mag. Böhner soll das Vorbild für Hoffmanns Kapellmeister Kreisler gewesen sein. Dies bestätigt auch Schumann in einem Briefe an den Baron v. Fricken 1834[1].

---

[1] Vgl. „Jugendbriefe von Robert Schumann", Leipzig 1885, S. 254.

Nach der bekannten Entstehungsgeschichte der „Kreisleriana" ist es allerdings unwahrscheinlich, daß Böhner Urbild und erster Anstoß zu den Kreisler-Phantasien war. Doch ist es möglich, daß Hoffmann zu den späteren Stücken weitere Anregung durch seine Bekanntschaft mit Böhner erhielt. Wie Hans v. Müller in seinem „Kreisler-Buch" schreibt[1], hat sich Hoffmann Anfang 1812 seinen Tagebüchern zufolge vorgenommen, seine Gedanken einem wahnsinnigen Musiker in den Mund zu legen. Da nun Böhner, nach Ludwig Storchs Bericht[2], bereits in den ersten Nürnberger Jahren anfing „seine Kapriolen zu machen, die die Linie des gesunden Menschenverstandes bald übersprangen", so könnte Hoffmann hierdurch sehr wohl angeregt worden sein. Zu Robert Schumanns Zeiten war die Meinung, daß Böhner = Kreisler sei, weit verbreitet. Ein Zeugnis dafür ist der eben genannte Brief. Gustav Jansen bringt sogar Schumanns „Kreisleriana" in eine gewisse Beziehung zu Böhner. Er vermutet, daß Schumann gerade zu der Zeit über dieses Werk nachsann, als das „Urbild des Callot-Hoffmannschen Kapellmeisters" sich gelegentlich eines Konzertes kurz in Leipzig aufgehalten hatte[3].

Aber sei es auch, daß Böhner nur eine der Verkörperungen des in der Geschichte immer wiederkehrenden Kapellmeisters Kreisler ist, so erscheint es doch als ein besonderes Spiel des Zufalls, daß zwei so wesensverwandte Männer, wie Hoffmann als Dichter und Böhner als Verwirklichung des dichterischen Phantasiebildes, in enge Berührung kamen. Es ist ein Beispiel jenes der Romantik eigentümlichen Doppelgängertums, wie es bei Tieck, Brentano u. a. begegnet.

Das Schicksal der in Nürnberg komponierten Oper ist Symbol für Böhners unruhige, unausgeglichene Geistesverfassung, die ihm in der Folge das Leben immer merkbarer trüben sollte. Das Textbuch stammte von Dr. J. F. K. Arnold in Erfurt und ist wegen seiner mangelhaften Anlage wohl mitschuldig gewesen an dem unglücklichen Geschick des Werkes. Diese Oper begleitet fast Böhners ganzes Leben; sie ging verloren, wurde neu geschrieben, auch von Böhner selbst neu gedichtet, wechselte mehrmals ihren Titel und blieb doch immer Bruchstück. Außer unter ihrem Haupttitel „Der Dreiherrenstein" wird sie auch als „Das Mädchen aus dem einsamen Mühltale", „Louise und Carolo im einsamen Mühltale", als „Die Vermählung im Schlosse", „Die verschleierte Geliebte" u. ä. angeführt. Das Werk ist als tragikomisch-romantisch bezeichnet und erscheint bald als Oper, bald als Singspiel. In seinen Briefen an das Haus Breitkopf erwähnt es Böhner in längeren Zwischenräumen immer wieder, nennt eine Arie daraus, dann ein Duett, vor allem aber die Ouvertüre, von der er wiederholt betont, daß er sie für eines seiner besten Werke halte. Eine Aufführung im ganzen wurde dem Werke nie zuteil.

Während also Böhner bereits im Beginn des zweiten Jahrzehnts des Jahrhunderts Lebenshalt und Schaffenskraft unaufhaltsam untergrub, schien sein Ruhmesstern zunächst noch aufwärts zu steigen. Fast alle seine bedeutenderen Werke brachte er in angesehenen Verlagen unter, und es gelang ihm, in einer regen und erfolgreichen Konzerttätigkeit ein dankbares Publikum und eine geneigte

---

[1] Leipzig 1903, S. XV, XVI. [2] Vgl. Storch, Der alte wandernde Spielmann. Auf Grund autobiogr. Mitteilungen. In: Gartenlaube 1860, Nr. 1 u. 2.

[3] Vgl. Robert Schumann, Gesammelte Schriften, 2. Bd., 4. Aufl. mit Nachträgen und Erläuterungen von F. Gustav Jansen, Leipzig 1891, S. 512 (in Anm. 31).

Presse zu gewinnen. Breitkopf & Härtel, Friedr. Hofmeister, C. F. Peters in Leipzig, Gombart in Augsburg u. a. machten mit einer stattlichen Reihe Böhnerscher Werke der verschiedensten Gattungen bekannt. Besonders die schon erwähnten Klavierkonzerte op. 8 und das ältere dem Nürnberger Gastgeber Dr. Preu gewidmete op. 11 (Breitkopf & Härtel), ferner op. 13 und 14 (F. Hofmeister) begründeten seinen Ruhm. Sein op. 8 führte er 1814 im Gewandhaus zu Leipzig selbst mit Erfolg auf. Im 1. Satz dieses Konzertes nimmt Böhner den Beginn von Carl Maria v. Webers später so berühmt gewordener Freischützmelodie im 2. Thema vorweg:



Noch 1829 beklagt er sich in einem Briefe an Breitkopf, daß er mit seinen Kompositionen zu allerhand Maßnahmen gezwungen sei, um „allenfalsigen Mißbrauch von anderen Seiten zu begegnen, Abschriften zu nehmen und gar daraus zu stehlen, wie C. M. v. Weber im Freischütz aus meinem Konzert op. 8 getan . . .“ Doch kann man in diesem Falle von einer gedanklichen Anlehnung Webers kaum sprechen. Es handelt sich hier wohl um verbreitetes, wanderndes romantisches Melodiegut. Auch hat das Thema bei Böhner ein noch klassisch, Mozartisch anmutendes Gepräge, während es bei Weber schon gefühlsmäßig eine ganz andere Haltung zeigt. Nach Ludwig Storchs Bericht soll auch die Melodie des „Jungfernkranzes“ auf einen Böhnerschen Tanz zurückgehen, den Weber auf einer Dorfkirmes in Alach bei Erfurt gehört und für eine alte Volksweise gehalten habe.

Von Nürnberg aus unternahm Böhner 1815 eine zweite Kunstreise, die ihn über Stuttgart, Karlsruhe, Straßburg, Kolmar, Basel, Aarau, Zürich bis nach Bern führte. Es gelang ihm aber nirgends, ein größeres Konzert zustande zu bringen, woran wohl vor allem die unruhigen Kriegszeiten Schuld trugen. Mehr Erfolg hatte eine anschließende Konzertreise durch Thüringen. 1816 ging es über Frankfurt a. M., Darmstadt, Mannheim nach Heidelberg, 1817 nach Kassel, wo ihn der dort seit 1813 als Musikdirektor tätige Guhr freundschaftlich unterstützte. 1818 konnte er mit den besten Empfehlungen seine erste größere Reise nach Norden antreten, deren erstes Ziel Hamburg war.

Schon auf den vorhergehenden Reisen machte sich die in Nürnberg langsam hervorgetretene Krankheit immer störender bemerkbar. Sei es nun, daß der ausschweifende Lebenswandel die seelischen und geistigen Kräfte allmählich zerstörte oder daß ihn wirklich eine körperliche Erkrankung, die er selbst immer die „Kopfgicht“ nennt, überfiel: eine qualvolle Unruhe greift mehr und mehr in seinem Wesen Platz, die sich häufig zu Anfällen von Verfolgungswahn verdichtete. Wie nachteilig wirkten sich diese immer häufigeren Zeichen von Geistesgestörtheit, dazu seine Zügellosigkeit und völlige Untauglichkeit den Anforderungen des praktischen Lebens gegenüber in seinem Lebensweg aus!

So fand er in Hamburg zunächst eine wohlwollende Aufnahme, wohnte in einem ersten Hotel und mietete sich einen Flügel. Ein Orgelkonzert in der Katharinenkirche brachte ihm großen Beifall, und vierzehn Tage lang durfte er sogar die

gönnerhafte Gastfreundschaft des brasilianischen Gesandten v. Carev genießen. Aber sein unheilvoller Dämon brachte ihn um das Glück dieser Erfolge. Schon im August 1818 bittet er von Hamburg aus den Verlag um Nachsicht für seine Schulden, „da meine gegenwärtige Lage als Mensch und als Künstler außerordentlich unglücklich ist und die Früchte meines Fleißes ganz verschwunden sind“[1]. Tatsächlich hatte er in Hamburg durch sein auffälliges, tolles Gebaren seine künstlerische und gesellschaftliche Stellung stark erschüttert. Die Schilderung, die der Verleger Cranz über ihn an Breitkopf & Härtel gibt (Brief vom 12. März 1819), zeigt Böhners trostlose Verkommenheit und Haltlosigkeit in klarem Lichte. Man muß diesem Zeugnis wohl unparteiische Haltung zubilligen, wenn es auch Böhners eigenen Darstellungen widerspricht:

„Was H. Böhner betrift, so kann ich Ihnen melden, daß er vor etwa 10 Monaten in den traurigsten Umständen hier eintraf. Ich besorgte ihm ein Orgel-Concert, bey welchem er troz des Sommers, nach Abzug von circa 300 *Mfl* gemachter Schulden u. Kosten noch baare 300 *Mfl* übrig hatte, die ich ihm einhändigte u. ihn bat gleich weiter zu reisen, oder da er das nicht wollte noch ein Konzert so schnell wie möglich zu arrangieren. Zu beydem war er nicht zu bereden, miethete sich in dem ersten Gasthofe das schönste Zimmer u. war in weniger Zeit arm wie vorher. Die Noth trieb ihn jezt ein zweites Conzert zu geben, wo er aber den ohnehin schon hohen Preis von 2 *fl* (in der Kirche) auf 3 *Mfl* erhöhte. Jeder lachte u. der Überschuß war etwa 20 *Mfl*. Jetzt war B. jedem schuldig u. hatte kein Geld, verfiel also in eine Art Verrücktheit, die er schon seit Jahren gehabt haben soll, indem er glaubt ein jeder verfolge ihn u. suche ihm zu schaden. Dieser Zustand brachte ihn zu einer Trägheit, so daß er nichts that, als schlafen und borgen. Als ihm niemand mehr borgte legte er sich aufs Betteln und thut dies bis auf den heutigen Tag. B. als Künstler achtend suchte ich alles auf, ihm Stunden zu verschaffen und etwas für ihn zu thun; aber alles vergebens. Die tollsten Streiche die gemacht werden können, begann Böhner und wurde zum Gelächter der ganzen Stadt. Bey dem Hiersein von H. Apel aus Kiel, bey der Kirchenmusik, persuadirte ich diesem ihm in Kiel ein gutes Conzert zu Stande zu bringen und brachte B. auf die Reise. Apel thut sein möglichstes, empfiehlt B. öffentlich und das Conzert geht vor sich. Mitten im Conzerte springt B. auf, sagt zu Apel er wolle nicht mehr spielen und geht weg. Apel in der größten Verlegenheit bittet einen Freund dem Publikum zu sagen B. sey unpäßlich; aber nun war an kein zweites Konzert da für ihn zu denken und darüber fängt B. im Gasthofe an zu schimpfen, Stühle, Tische, Dintenfaß etc. aus dem Fenster zu schmeißen, daß der Wirth zur Polizei schikt. Auch diese will B. prügeln, wird aber unter ungeheurem Zulauf des Volks auf die Wache gebracht u. erst am anderen Tage durch Verwendung eines angesehenen Mannes befreit, der ihm zugleich eine Collekte veranstaltet hatte, ihn gleich unter Bedeckung zweier Männer auf einen Wagen sezen u. über die dänische Grenze bringen ließ. Einem Bettler gleich wandelt B. jetzt durch die Straßen u. ist doch nicht zu bewegen, vortheilhafte Bedingungen, die ihm von bedeutenden Örtern gemacht sind anzunehmen, noch weniger Compositionen anzufertigen, die André, Simrock, Schott etc. bey ihm bestellt haben. Bekannt ist B. hier so, daß jeder Geschichten von ihm erzählt, was aber aus ihm werden wird, mag Gott wissen.“

Christian Apels Schilderung rundet dieses traurige Bild:

„Hier in Kiel hat er sich weder als Künstler noch als Mensch zu seinem Vorteile gezeigt. Ich glaube nicht, daß er noch zu retten ist. Er ist lebendig tot.“[2]

Eine ganz andere, jedoch sich selbst widerlegende Darstellung dieser Vorfälle bringen Böhners eigene Berichte:

„Hamburgs moralische Ungeheuer und die ganze Umgebung davon, sowie Dänemark, wo ich eben zurückkomme nach einem in Kopenhagen gegebenen Orgelkonzert am 13. August des Jahres haben alles getan jene befallene Reue und Qualen jeder menschlichen Entzweiung zu vollstrecken, welche abgelebte Ignoranten und schlechte Freunde anzuzetteln das ganze Universum zu Hilfe nahmen.“

---

[1] Alle hier angeführten Briefstellen sind Briefen Böhners an das Haus Breitkopf entnommen.

[2] 15. Dezember 1819 an Breitkopf.

So schreibt er im August 1819 aus Doberan, wo er auf seiner fluchtartigen Rückkehr von Kopenhagen Station gemacht hatte. Diese Kopenhagener Reise, die Böhner im Mai 1819 von Hamburg aus unternahm, bedeutete nach dem Bericht von Ludwig Storch einen letzten glanzvollen Aufschwung seines Künstlertums. Er soll, von Kuhlau mit offenen Armen aufgenommen und bei Hofe vorgestellt, ein Günstling der Prinzessin geworden sein. Von der Aristokratie verhätschelt, habe er einige Monate in den günstigsten Verhältnissen und mit reichen Aussichten für die Zukunft hier gelebt. Schließlich ging es aber auch hier wie in Hamburg, und man ist geneigt, eher Wit v. Dörrings Berichten[1] zu glauben, die den Schilderungen des Verlegers Cranz ähneln. Obwohl Böhner später die Erzählungen dieses dänischen, politisch berüchtigten Schriftstellers über seine Anfälle von Geistesgestörtheit und Verfolgungswahn als unwahr zurückwies[2], erscheinen sie doch durch das unglückliche Ende dieser Reise und Böhners traurige Zukunft gerechtfertigt. In seinen krankhaften Anfällen verließ Böhner Dänemark Hals über Kopf und eilte wie von Furien gehetzt, von Schwerin aus Tag und Nacht laufend, zurück nach Hamburg und auch von hier ohne Ruhepause und wie er selbst schreibt „per pedes apostulorum" zurück nach Gotha, wo er im Herbst 1819 unter den traurigsten Umständen eintraf:

„. . . Es war auch der Wille des eisernen Schicksals mich seit Jahr und Tag aus meiner musikalischen Sphäre zu stürzen . . . Durch verruchteste Kabalen . . . bin ich ganz ein Opfer des Untergangs geworden . . ."[3]

Eine wesentliche Besserung dieser unglücklichen Lebensumstände trat in den vierzig langen Jahren seines ferneren Lebens nicht mehr ein, obwohl die Krankheit selbst sich später gebessert zu haben scheint. Zwar gibt ihm seine Begabung von Zeit zu Zeit wieder aufflackernd den alten Künstlerstolz zurück und verleiht ihm Beschwingtheit für neue Werke und Konzerte, aber er sinkt langsam in immer größere Verkommenheit. Der Verlust zweier Koffer, eines in Nürnberg zurückgelassenen und eines auf der Rückreise von Kopenhagen abhanden gekommenen, hatte ihn zudem um eine Reihe wertvoller Kompositionen und um alle seine Habseligkeiten gebracht. Wie traurig berührt ein Vergleich zwischen dem hochherzigen Brief vom November 1813, in dem er die Herausgabe einer Kantate zum Besten der sehr bedrängten Familie eines Tonkünstlers ankündigt, und seinen nun kaum zehn Jahre später beginnenden eigenen Jammer- und Bettelbriefen! Im Oktober 1821 scheint es ihm vorübergehend etwas besser zu gehen. Ein Brief aus Berlin erzählt von einem Konzert, das er dort gab. So schien die Hoffnung auf eine Besserung seiner Lage, wenn er „die Sphäre der göttlichen Ideal-Idee der Tonkunst wieder errungen habe . . ." (Brief vom April des gleichen Jahres), in Erfüllung zu gehen. Aber alle Ansätze zur Selbstbesinnung, wie sie zeitweise aus seinen Briefen sprechen, bleiben ohne dauernden Erfolg. „Er ist eine von denen Naturen, in welchen sich der Streit des Lebens mit dem inneren Drange der Brust, wie es scheint, niemals versöhnt hat." So heißt es schon 1835 in Schillings Universallexikon. Und so zerbröckelt ihm sein Talent unter seinen eigenen ungeschickten,

[1] Vgl. „Mein Jugendleben und meine Reisen", Leipzig, Wigand 1833, S. 311—323.
[2] Vgl. Neue Zeitschrift für Musik 1834: L. Böhner: „Beiträge zu meiner Lebensgeschichte", S. 262.
[3] Vgl. Brief vom Sept. 1819 an Breitkopf.

lebensuntüchtigen Händen. Seine immer stärkere innere Zerrissenheit beeinträchtigte mehr und mehr den Wert seiner Kompositionen. Immer häufiger werden die abschlägigen Antworten der bedeutenderen Verlage auf Böhners Angebote, und im Dezember 1845 bedauert er mit dem Ton der Anklage gegen das Haus Breitkopf, daß er schon lange seine Werke bei „unrechten Druckern und Exverlegern" habe unterbringen müssen.

Auch in der musikalischen Kritik mehren sich gegenüber den früheren, meist sehr wohlwollenden und anerkennenden Urteilen nun die ablehnenden Stimmen über ihn und seine Werke. Robert Schumann schreibt über Böhners Fantasie und Variationen op. 48 „Zu Steffen sprach im Traume"[1]:

> „Von L. Böhner taucht immer hin und wieder etwas auf, wie in seiner Phantasie op. 48 selbst, die man in ihrer Zerrissenheit, Dunkelheit und Öde nicht uneben einem Sturm und Schiffbruch vergleichen kann. Man sehe sie sich selbst an, die groteske Geschmacklosigkeit darin, das An- und Aufdämmen von widerspenstigen Stoffen, ein Durcheinander von Alt und Neu, von Schwachheit und Geisteskraft, wie man selten zusammen finden wird ... Bei einzelnen Stellen der Phantasie könnte man aber, wie gesagt, an Mozart als deren Schöpfer denken."

Über die „Variationen über ein bekanntes Thema" op. 99 schreibt Schumann[2] mit Beziehung auf andere Komponisten:

> „Mitten unter den jungen Gesichtern sieht uns auf einmal eine alte Ruine an. Die grünen Zweige, die sie noch trägt, wolle man ihr lassen. Sie erzählen von alten Zeiten und großen Menschen, die sie gesehen. Nicht ohne Theilnahme kann man's betrachten."

Schon im September 1834 hatte Robert Schumann in dem oben erwähnten Brief an den Hauptmann v. Fricken seine Eindrücke von einer persönlichen Begegnung mit Böhner berichtet:

> „Seine ärmliche Erscheinung hat mich niedergedrückt. Der alte Löwe mit dem Splitter in der Tatze — das ist sie. Vorgestern phantasierte er ein paar Stunden bei mir; die alten Blitze schlugen hier und da hervor, sonst ist Alles dunkel und öde ... Hätte ich Zeit, so möcht' ich einmal für die Zeitung Böhnerianen schreiben, zu denen er mir selbst viel Stoff gegeben ..."

Trotz der vielen Mißerfolge legt Böhner oft eine krankhafte Selbstüberschätzung und Überspanntheit an den Tag, die zeitweilig, wenn die Not sehr drückend wurde, allerdings auch in tiefe Unterwürfigkeit und flehentliche Bitten umschlagen konnte. Auch in der manchmal recht anspruchsvollen Wahl seiner Widmungen drückt sich sein überspanntes Lebensgefühl aus. 1829 berichtet er, daß er der Königin von Spanien eine Orchesterphantasie gewidmet habe, und daß er diese Maßnahme für zweckmäßig erachte, seine Werke vor Mißbrauch zu schützen (vgl. oben!). In gleicher Weise bedenkt er auch die Königin von Belgien, Cherubini und Liszt.

Einen Blick in Böhners überhitzte Phantasie gewährt auch das Programm eines schon 1815 in der Schloßkirche zu Koburg gegebenen Orgelkonzerts, bei dem er Abt Voglers programmatische Ausschweifungen bis ins Unsinnige übertreibt:

> „Große Phantasie, bestehend aus verschiedenen Themas und deren Zusammenstellung als: Töne verschiedener Vögel — Hirtenmelodien — Donner — Sturm — Blitz — Vertrauliche Abendmusik — Lustige Postgesellschaft mit Kuckuck- und Wachtelschlag — Heiterer Himmel — Lied der Hottentotten und Chinesen: ‚Mei, O, Ma, Huh! Huh! Huh!' — Veränderungen über Thema und Rhythmus davon — Donner — Der Feind der Deutschen tritt auf; Furien umgeben ihn — die Retter Deutschlands nähern sich —

---

[1] Neue Zeitschrift für Musik 1837, S. 167.

[2] Ebenda 1837, S. 176.

Schlacht — Geheul. Der Genius der Deutschen sprengt seine Fesseln — die Eumeniden belasten Napoleon damit — er wütet in diesen Fesseln — Sieg und Freiheit — Gebet vor dem Allmächtigen — Fugierte Choralmelodie: ‚Ein feste Burg ist unser Gott etc.'"[1]

Seit 1820 führte Böhner ein unstetes Wanderleben kreuz und quer durch Thüringen. Als fester Wohnsitz diente ihm das alte Hirtenhaus seines Geburtsortes Töttelstädt, das man ihm in Anerkennung seines ehemaligen Ruhmes zur Verfügung gestellt hatte. Als wandernder Musikalienhändler zog er von Ort zu Ort mit seinen Kompositionen und fristete von dem kärglichen Ertrag des Verkaufs sein Leben. Brachte ihm das Glück einmal eine größere Einnahme, so zerrann sie ihm in kürzester Frist unter seinen Händen. Er konnte z. B. von dem ganzen Gewinn eines Konzertes goldene Dosen kaufen. Machte ihm dann ein wohlmeinender Freund Vorhaltungen über diese sinnlose Verschwendung, so entledigte sich Böhner ohne Zögern sofort des ganzen Besitzes, indem er alles kurzerhand zum Fenster hinauswarf.

Um ein Nachtmahl und eine Unterkunft spielte er schließlich in den Gasthäusern auf. So oft man auch versuchte, ihn einem würdigeren Dasein zurückzugeben, seine Krankheit und späterhin wohl auch die Gewohnheit hatten ihn zu dem Vagabundenleben verdammt. Das starke Naturgefühl, das allen Romantikern eigentümlich ist, milderte aber auch in Böhners Leben die bitteren Härten seines unglücklichen Schicksals. Gerade die enge Verbundenheit mit der Natur scheint späterhin einen günstigen Einfluß auf seinen Gemütszustand und seine Gesundheit ausgeübt zu haben.

Trotz der ungünstigen Lebensumstände erreicht die Zahl seiner Werke beinahe das zweite Hundert. Das ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil er später nur selten Gelegenheit hatte, ein Instrument zu spielen, wodurch er seine von allen Zeitgenossen so überaus gepriesene Improvisationskunst hätte pflegen können, und weil er nur noch selten künstlerische Anregungen empfing.

Erfüllt sind diese letzten Jahrzehnte von den seltsamsten Kapriolen des Sonderlings. Die Geschichten, die von ihm erzählt werden, muten mehr wie Träumereien eines romantischen Phantasten denn als Wirklichkeit an. Erst am 28. März 1860 erlöste der Tod den Dreiundsiebzigjährigen von dem Leben, das so verheißungsvoll begonnen hatte und in so hoffnungslosem Abstieg endete.

*

Fragmentarisch finden sich bei Böhner hier und da ähnliche Gedanken, wie sie uns auch in den ästhetischen Schriften anderer Romantiker, z. B. bei Wackenroder, Tieck, Weber begegnen. So schreibt er in einem Brief vom Januar 1814 über eines seiner Klavierkonzerte (wahrscheinlich op. 8), daß es „die oft ins gräßliche und schauerliche gehenden Effekte nicht verfehlen" werde, „das Ganze ist ein Bild eines im Geisterreich sich befindenden, höchst leidenden Gemüts". Im Dezember 1814 scheint er auch die schwere Last, die ihm das Leben aufbürden sollte, schon zu fühlen:

„Wenn es wahr ist, daß das Schicksal den Menschen von einiger Auszeichnung in seinem Tun und Streben Schwierigkeiten in den Weg legt, herbe Dissonanzen in die Accorde seines Lebens drängt, die seine Seele nicht zu lösen vermag, so will ich mit

[1] Vgl. Allgem. Musikal. Zeitung 1815, Nr. 36, S. 614.

desto mehr Zuversicht mein Ideal verfolgen. Und selbst dann, wenn der heilige Dreiklang von *E*-dur nicht mehr zu trösten vermag, soll keine Erdenkraft vermögend sein, meinen Geist und Willen zur Kapitulation und gänzlichen Passivität bedingen zu wollen."

Böhner schreibt also dem *E*-dur-Klang eine heilige, Trost spendende Macht zu. Solche symbolhafte Gleichsetzung von Tonarten mit Stimmungswerten war ja damals sehr beliebt. Auch andere Briefe Böhners geben Einblick in diese Gedankenwelt, z. B. ein Ausspruch (vom September 1831) über Reichardts Kompositionen Goethescher Lieder und Balladen: „Soll ich ihr ganzes Wesen vergleichen, so ist es *c*-moll und *Es*-dur, feurig und auch stürmisch, die trefflichste Tonart". Der Vergleich mit E. Th. A. Hoffmanns Charakteristik des *Es*-dur-Klanges: „Süßer Hörnerklang, voll Lust und Wehmut, hörst du es rauschen hinter den Büschen?" erweist die Subjektivität solcher Auslegungen. Als Böhner schon den Schatten des Wahnsinns verfallen ist und überall Feinde sieht, schreibt er in seiner Biographie eine seltsame, ins Ethische und Religiöse schweifende Betrachtung:

„Es gibt nur einen regierenden Gott, der der Welt Licht gibt. Es gibt nur eine Kunst und einen Künstler, der die göttliche Kraft unendlich ausspricht, der einen sicheren Weg verfolgt, so sehr auch der Kunstsittlichkeit Untergang droht! Die Ihr es mit der Sache rechtschaffen meint, arbeitet mit Kraft dem Wirrwarr und Unfug entgegen oder schmeißt die Feder hin — arbeitet für Euch und verlaßt diese undankbare Kunst! Gott wird Euch soviel geben, als Ihr braucht, auch außerdem. Arbeitet so wie ich im Stillen, ohne Instrument, ohne Alles, arbeitet das Schönste in Eurer Phantasie."

Bei seiner schöpferischen Tätigkeit scheint sich Böhner hauptsächlich auf seine ungewöhnlich große Begabung im Phantasieren und Improvisieren gestützt zu haben. Begeisterte Berichte von dieser Fertigkeit finden sich in allen biographischen Aufzeichnungen, ebenso von seinem feurigen, phantastischen, alles bezwingenden virtuosen Spiel auf Klavier und Orgel. Spohr soll geäußert haben:

„Es ist nicht nur um Böhner zu hören, sondern spielen muß man ihn sehen; mit welch ausgezeichneter Fertigkeit sowie durch seine freientwickelte linke Hand er Meister des Instrumentes geworden ist, ist über alles Lob erhaben."

So berichtet Melchior. Auch Böhner selbst gibt Zeugnis von seiner Improvisationsfreudigkeit. Er schreibt im September 1831 in romantischem Gefühlsüberschwang, daß er bei einer lieben jungen Freundin „auf einem herrlichen Dresdener Rosenkranzischen Fortepiano in Fantasien verschmolzen" sei. Die intensive improvisatorische Begabung ist bei ihm vielleicht zum Teil auf seine besonders starke seelische Reizbarkeit zurückzuführen, auf ein krankhaftes Verlangen, sich unmittelbar im Ausdruck zu erschöpfen, andererseits gewiß auch auf das typisch romantische Bedürfnis der restlosen Preisgabe des Seelischen.

In seinen Kompositionen zeigt Böhner eine große Vielseitigkeit; es sind fast alle Gattungen der Hochkunst vertreten, daneben nimmt aber auch die leichte Muse der Tanz- und Marschmusik einen breiten Raum ein. Besonders der Umstand, daß er in den späteren Jahrzehnten von dem eigenen Verkauf seiner Kompositionen lebte, mag sich in dieser Richtung ausgewirkt haben. Auch die Tatsache, daß es sich bei vielen Werken aus den späteren Jahren nur um Auszüge oder Bearbeitungen von früheren Kompositionen handelt, mag zum Teil in dieser äußeren Notlage ihre Erklärung finden, wenn auch das häufige Zurückgreifen auf die Phantasiebilder vergangener Tage zugleich eine abnehmende Schaffenskraft vermuten läßt.

Zwei Grundprinzipien sind es, die in Böhners Schaffen hauptsächlich zusammenwirken, in den früheren wie in den späteren Werken. Es handelt sich dabei einmal um das klassische Formenschema in der Art Mozartscher und Beethovenscher Melodie- und Formbildung, zum anderen um eine rhapsodisch-improvisatorische Gestaltung, die bei ihm oft die Durcharbeitung des thematischen Materials vertreten muß und auch zur Ausfüllung der äußeren Form herangezogen wird.

Erzogen ist Böhner in der klassischen Formenwelt. Sie gab seinem Schaffen inhaltlich und formal zunächst entscheidende Richtung. Zeugnisse dieser Schülerschaft sind seine frühen Werke und die Kompositionen, die einer strafferen Gesetzmäßigkeit unterworfen sind. Aufbau und Inhalt zeigen hier organischen Ablauf, das Improvisatorische tritt zwar auflockernd hinzu, fügt sich aber gezügelter und ohne die Geschlossenheit des Ganzen zu gefährden ein. Hierher gehören vor allem die Klavierkonzerte und die Ouvertüren. Geradezu aus Mozartschem Geiste geboren erscheinen die ersten Klavierkonzerte. Das dreisätzige op. 7 weist besonders in seinem thematischen Gepräge nach dieser Richtung. Fast noch stärker in diesem Bannkreis steht das wegen der Vorwegnahme der Freischützmelodie (siehe o.) berühmt gewordene op. 8. Die starke Abhängigkeit von Mozart konnte Böhner auch späterhin, als andere Einflüsse sich geltend machten und auch sein eigenes Wesen stärker hervortrat, nie verleugnen. Vor allem ist es die Melodik des großen Meisters, die bei ihm bewußt oder unbewußt immer wieder durchklingt. Während man bei den Frühwerken mehr von Stilnachahmung sprechen kann, häufen sich in den späteren Arbeiten die Mozart-Anklänge so, daß man wohl annehmen muß, Böhner sei dieses Melodiegut, das seinem Gefühlsleben entsprach, oftmals in sein Schaffen eingeflossen, ohne daß er sich über die Herkunft Rechenschaft gab. Ein besonders deutliches Beispiel einer solchen Übernahme ist die „Tränenarie" aus seiner Oper „Dreiherrenstein", die sich fast notengetreu an das Duetto Nr. 7 aus Mozarts „Titus" Takt 32ff anlehnt:



Von allmählichem Vordringen romantischen Gedankenguts zeugt das Klavierkonzert op. 11, vor allem im 1. Satz. Und in dem 1814 erschienenen einsätzigen Concert en Fantasie op. 13 tritt dieser Geist noch ausgeprägter hervor. Zwar werden die Grundlagen des klassisch-melodischen Aufbaues noch nicht zerstört, doch lockert sich die frühere Ausgewogenheit der einzelnen Teile. Die neue Weltanschauung und mit ihr der veränderte Schaffensgeist finden zunächst den leichtesten Eingang in der Harmonik, die die Unendlichkeit der Gefühle auszudrücken bemüht ist. Das Streben nach Vielheit und erschöpfendem Ausdruck aller seelischen Regungen erstreckt sich dann allmählich auch auf Melodik und Rhythmik.

Besonders gern verwandte Böhner stets die Variationenform, die ja Improvisationstalenten besonders dankbar entgegenkommt, indem sie ihnen das schwierige Problem der Einheit in der Mannigfaltigkeit von sich aus löst und auch sonst keinen weiten Atem verlangt. In bunter Folge hat Böhner eigene Themen, Volkstänze, Modetänze und Volkslieder bearbeitet. Mit seinem op. 3: 7 Variationen in

G-dur über ein eigenes Thema, pflegt er erstmals diese Form. Es beginnt mit einer pathetischen Introduktion in Beethovenschem Geiste. Auch die darauffolgenden Variationen zeugen von kraftvollem Aufschwung der Phantasie. Leidenschaftliches Empfinden und einheitlicher Wille charakterisieren das Werk. Durch interessante Dissonanzbildungen fällt die 6. Variation besonders auf.

Die Variationstechnik lehnt sich, auch späterhin, meist an die klassische an mit rhythmischen Abwandlungen und Figurationen. Sehr willkommen war Böhner die Variationenform auch für die zahlreichen Werke, mit denen er dem Verlangen nach leichter häuslicher Gebrauchsmusik entgegenkam, ja später auch oft, wohl in der Zeit seines Thüringer Wanderlebens, sich in die Sphäre dörfischer Unterhaltungs- und Tanzmusik begab. Die Quellen kommen wie bei den älteren Meistern Haydn und Mozart wohl aus den Tiefen völkischen Wesens; doch besitzt Böhner nicht die Kraft, diese Einflüsse in gleicher Weise künstlerisch auszugestalten.

Besonders merkwürdig und durch seine Besetzung auffallend ist ein „Schweizer Walzer mit Variationen", der für Bauernorchester geschrieben ist. Die Melodieführung liegt in den ersten Violinen und wird in der höheren Oktave verstärkt durch eine Flöte, während die Mittelstimmen den Hörnern, zweiten Violinen und Violen übertragen sind und nachschlagend oder in Terzen- und Sextenparallelen zur Melodie verlaufen. Die rhythmische und die harmonische Grundlegung gibt der Baß. Die ganze Besetzung ist wandlungsfähig, so daß sie auch einer Musizierpraxis in einfachster Form angepaßt werden kann.

Auffallende Anteilnahme bezeugte Böhner immer ungewöhnlichen Soloinstrumenten. Fast alle Instrumente des Orchesters hat er in einer besonderen Komposition solistisch behandelt. Einen eigenartigen Reiz hat sein Fagottkonzert „Fantasie pour le Basson avec l'Accompagnement (Orchester)" op. 1. Böhner schrieb es für den Kammermusikus Kissner, den berühmten Fagottisten der herzoglich meiningenschen Kapelle, mit dem er befreundet war. Außerordentlich schwierig ist der Solopart, der auf eine für die damaligen Verhältnisse (Kissner benützte ein Heinrich-Grenser-Fagott mit nur 9 Klappen!) ganz ungewöhnliche Fertigkeit des Spielers schließen läßt. Das Werk hat Ansätze zu symphonischer Größe und zeigt vor allem im Vivace hübsche Einfälle Mozartscher Prägung. Beispielhaft ist hier der Modulationsreichtum, der allerdings bei Böhner als beliebtestes Ausdrucksmittel häufig zur Manier wird. Die Instrumentationstechnik ist an den Klassikern geschult.

Auch die damals schnell emporblühende Militärmusik regte Böhner zum Schaffen an. So schrieb er z. B. Geschwindmärsche mit Glockengeläute für Posaunen- und Trompetenchor, Märsche, wie sie auch von den zeitgenössischen größeren Meistern geschaffen wurden. Aber auch hier sinkt er oft ins Allzugewöhnliche ab.

Der interessanteste von seinen Märschen ist ein 1849 entstandener deutscher Marsch, betitelt „Der Sieg bei Eckernförde in Holstein". Unwillkürlich wird man dabei an Beethovens „Schlacht bei Vittoria" erinnert, wenn auch Böhner das Problem der musikalischen Schlachtdarstellung wesentlich einfacher und in kleinerem Rahmen faßt. Auffallenderweise wählte er sogar die gleiche Tonart

Es-dur wie Beethoven. Die Ausdeutung des Sieges, der von einem Posaunenchor der himmlischen Heerscharen verkündet wird, führt in romantische Klangreiche. Wie schon in der Klassik (z. B. in Mozarts „Zauberflöte") und noch früher, dienen die Posaunen dem Ausdruck hoher Feierlichkeit und übersinnlicher Erscheinungen.

Im Anschluß an dieses programmatische Werk sei Böhners Einstellung zur Programmusik im allgemeinen untersucht. Er liebt es sehr, nach einer textlichen Vorlage zu arbeiten, die inhaltlich und stimmungsmäßig seine Komposition beeinflußt. Doch ist diese Textvorlage weder für ihn selbst noch für den Hörer zwingend, sondern nur anregend, weshalb er sie, obwohl er nach ihr arbeitete, beim fertigen Werk oft entbehrlich findet. Das entspricht seiner improvisatorischen Schaffensweise, deren Ideal es ist, die subjektiven Gefühle unmittelbar im musikalischen Ausdruck zu verströmen. Die außermusikalische Anregung ist ihm dabei nur willkommene Stütze, nur Mittel zum Zweck. Er drückt das auch in einem Briefe von 1848 aus, in dem er von einer neuen Fantasiesonate in *f*-moll schreibt:

> „Die Komposition enthält ein vorahnendes Gefühl der Wehmut, der Geopferten in Paris, Wien, Berlin, Mailand, Holstein — ein Erhebung eines höheren Jenseits — Ausbrüche, vulkanische, republikanische etc. Feuerberge, vernünftige Vorstellungen usw., übrigens auch ohne dieses Bild musikalisch interessant."

Der verworrene, abgerissene Stil dieses Briefes wie auch der anderen aus späterer Zeit erinnert daran, daß bei der Beurteilung von Böhners Schaffen seine eigentümliche krankhafte Seelenverfassung berücksichtigt werden muß. Das besondere Kennzeichen dieser Veranlagung, der die Fähigkeit zu rechter innerer Sammlung abgeht, ist das Rhapsodisch-Improvisatorische, das mehr oder weniger alle seine Arbeiten durchzieht. Es steigert sich, begünstigt noch durch den damaligen Zeitgeist, in zahlreichen Werken ins Uferlose. Hierzu gesellt sich noch das jener Zeit eigene Streben, die überlieferten Formen zu zerbrechen. Es tritt vor allem hervor in jener Fantasiesonate in *f*-moll op. 130 von 1848, die im ganzen betrachtet rein improvisatorisch gehalten ist. Im einzelnen finden sich aber Ansätze zu kanonischer Arbeit, typisch romantische Sequenzierungen und Wiederholungen auf verschiedenen Tonstufen, hin und wieder ausgeprägte Thematik und gründliches satztechnisches Können. Rein klavieristische Wirkungen nach dem Vorbild des Beethovenschen Klavierkonzerts geben dem Ganzen einen virtuosen Zug. Inmitten des hemmungslosen Drauflosschreibens überraschen aber leidenschaftliche und kraftvolle Höhepunkte. Die Hoffnung jedoch, die ein zeitgenössischer Kritiker einmal in die Worte faßte: „Das gar zu häufige, oft auch gar zu eilige Modulieren von A bis Z und das zu weite Abschweifen ins Lange und Breite hinaus wird sich gewiß noch verlieren, je mehr der Gedanke Gewalt über die Bilder der Phantasie erhält", diese Hoffnung hat sich leider nicht erfüllt, da Böhners Konzentrationskraft mit der Zeit eher ab- als zunahm.

Der Eindruck der Uneinheitlichkeit betrifft meist nicht nur die Form, sondern auch die Satztechnik. Einfacher drei- bis vierstimmiger harmonischer Satz steht oft unvermittelt neben virtuosem Passagenwerk, das in ein- oder zweistimmigen Akkordbrechungen oder in anderen Lauffiguren bestrebt ist, den Tonraum möglichst in allen Lagen auszunützen. In der Hauptsache herrscht Homophonie, die mitunter von einer durch Vorhalte und Durchgänge erzeugten Scheinpolyphonie

abgelöst wird, ein Stilkreuzungsgebilde, wie es in der Frühromantik häufig begegnet.

Die Rhythmik ist oft stark verästelt und neigt dann zur Verschleierung des Taktgefüges, wie ja in genialerer Weise vor allem auch bei Robert Schumann.

Daß Böhners Melodik sich an das klassische Vorbild anschließt, wurde schon oben erwähnt. Dazu kommen romantisches Melodieempfinden, Volksmusikgut und Singspiellied. Die Einflüsse des einfachen Singspielliedes machen sich besonders bemerkbar in den zwei Sammlungen „Lieder verschiedener Handwerke und Gewerbe mit Begleitung des Pianoforte", die bereits 1815 entstanden. Doch verführte ihn hier das Streben nach Volkstümlichkeit oft zu Oberflächlichkeit.

Am eigensten wirkt Böhner immer in seiner Harmonik, die oft in die Zukunft weist. Häufig finden sich die für die Romantik typischen unvermittelten Aneinanderreihungen terzverwandter Klänge, und die vielen chromatischen Durchgänge, besonders in den Mittelstimmen, ergeben neue und reizvolle Klangwirkungen. Das mögen Beispiele aus „Fantaisie et Variations brillantes" über „Heil Dir im Siegerkranz" für Pianoforte op. 130 veranschaulichen[1].



Das romantische Bestreben zu klanglicher Verschleierung wird durch häufige Moll- und Durgegensätze noch unterstützt. Auch die Wahl entlegener Tonarten trägt dazu bei.

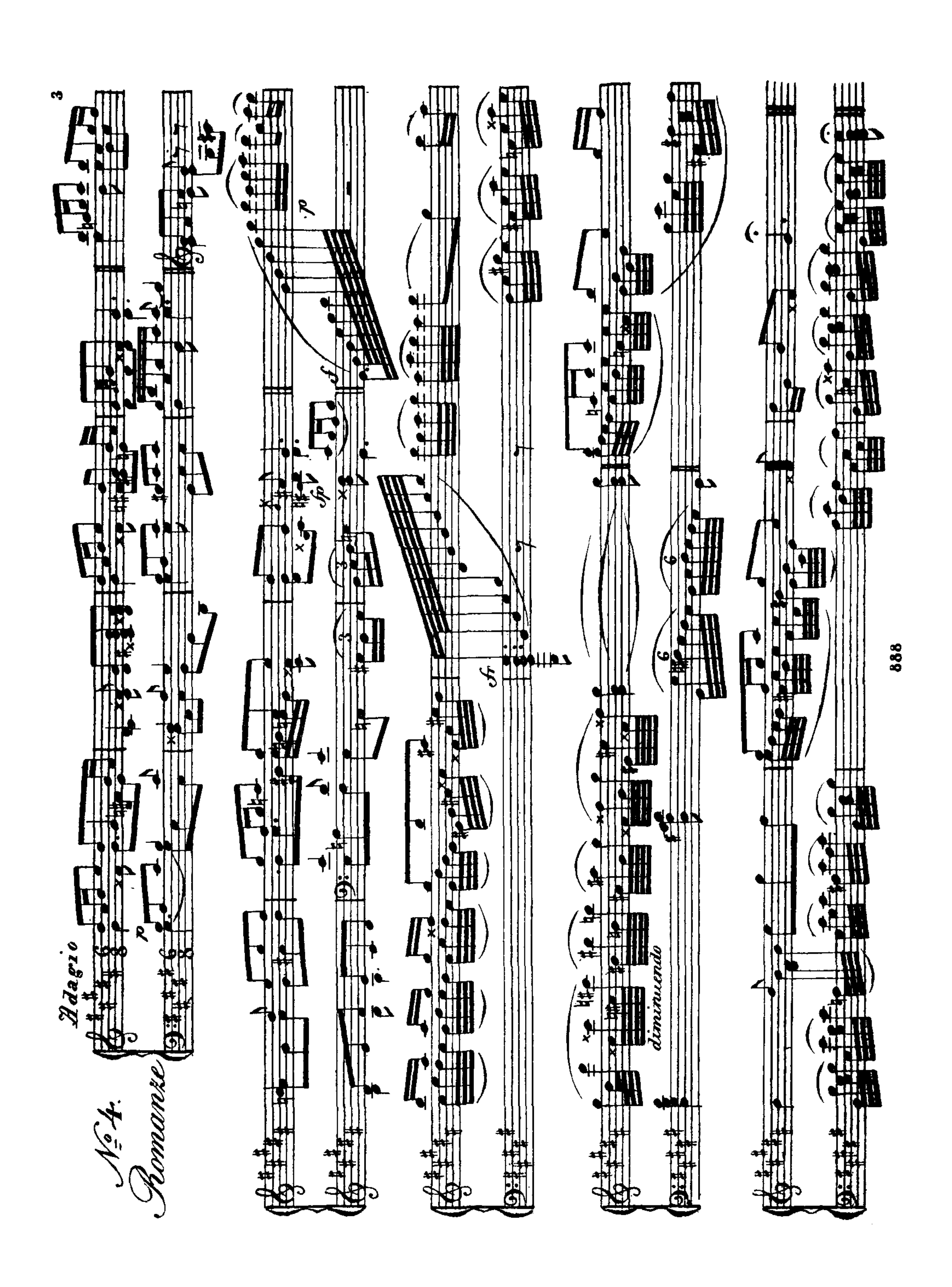
Ein Werk, das Böhners Eigenart im besten Lichte zeigt, ist die Romanze aus seinen „Six Bagatelles pour le Pianoforte" op. 92, Nr. 4. Obwohl auch hier völlige Hingabe an den im Augenblick geborenen Gedanken das Grundprinzip ist, so daß die zweimal acht Takte des Stückes nur aus verschiedenen Beleuchtungen eines zweitaktigen Einfalls sich zusammenfügen, so gelingt es Böhner doch, in diesem kleinen Umriß überzeugend zu wirken. Trotzdem bleibt auch hier zuletzt die Form offen, ohne Kraft zum größeren Zusammenschluß. Immerhin: wenn sonst fast immer am Wechsel der Empfindungen die Geschlossenheit der Form zerbricht, weil das sichernde Gerüst eines festen Formwillens fehlt, so kommen hier träumerische Phantasiebilder und romantischer Überschwang zu schöner Wirkung (vgl. das gegenüberstehende Faksimile[2]).

Trotz der Ansätze zu künstlerischem Aufschwung, trotz der zuweilen blitzartig aufleuchtenden genialen Eingebungen lassen aber doch auch Böhners beste Werke

---

[1] Die Opuszahlen haben eine nebensächliche Bedeutung, da Böhner sie meist willkürlich setzt, wie beispielsweise das bereits oben angeführte andere op. 130 zeigt.

[2] Neudruck in Ed. Cotta Nr. 910: „Lyrische Klavierstücke der Romantik." Herausgegeben von W. Kahl. Die Vorzeichenfehler in den beiden letzten Takten wurden hier nicht geändert.


No 4.
Romanze
Adagio
3
diminuendo
888

unbefriedigt. Sein Schaffen ist ein Ausleben ohne Selbstbezwingung, ohne die nötige Selbstkritik. Er weiß wohl von seiner Berufung und seinem Können, doch mangelt es ihm an Verantwortungsgefühl für seine Begabung, und dadurch wird sie an ihrer vollen Entfaltung gehindert und schließlich zerstört. Böhner äußert wohl in allem Schaffen nur sein eigenstes Wesen und erfüllt damit eines der wesentlichsten Merkmale romantischer Kunstanschauung, es mußte sich aber infolge seiner Haltlosigkeit für ihn notwendigerweise zerstörend auswirken. So verkörpert er den Typus des Romantikers nach der negativen Seite.

Bald nach Böhners Tod versuchte ein kleiner Kreis treuer Anhänger das schon zu seinen Lebzeiten gesunkene und nun ganz versiegende Interesse der musikalischen Welt für ihn wieder wachzurufen. Man gründete einen Böhner-Verein, der es sich zur Aufgabe machte, durch Verbreitung der gedruckten und ungedruckten Werke und durch öffentliche Aufführungen das Andenken des Toten zu pflegen. Es war aber nur eine kleine Gruppe von Verehrern, die musikalisch zudem fast alle Laien und auch ihren persönlichen Verhältnissen nach wenig geeignet waren, ein so schwieriges und von vornherein wenig aussichtsreiches Unternehmen erfolgreich in die Hand zu nehmen. Der Mittelpunkt des Vereins und zugleich der rührigste Anwalt Böhners war der Göttinger Postsekretär Albert Quantz, ein Urneffe des friderizianischen Flötisten. Er wurde 1874 der Gründer der Böhner-Sammlung auf dem Schlosse Friedenstein bei Gotha. Sein reger Sammeleifer ließ ihn manches verschollene Werk aufspüren, das er dadurch vielleicht der Vernichtung entriß. So erwarb er 1886 aus der Autographensammlung eines Pariser Buchhändlers die Eigenschrift des Klavierauszugs der Oper „Dreiherrenstein", die später der Gothaer Bibliothek einverleibt wurde. Auch in Aufsätzen versuchte er für Böhner eine Lanze zu brechen und dessen Ruf neu zu begründen. 1871—1874 veröffentlichte er in der deutschen Musiker-Zeitung (Berlin) (10 in III, 18. 1872; III, 28. 1872) verschiedene Aufsätze. Sein Bekenntnis zu Böhner legte er in einem kleinen Heftchen nieder, das er unter dem Titel „Böhner und seine Werke" 1891 anonym erscheinen ließ (Langensalza, Schulbuchhandlung F. G. L. Gressler). Die Lektüre dieser Schrift zeigt den guten Willen und zugleich das Unvermögen, dem Stoff kritisch gerecht zu werden. Quantz versucht vom Standpunkt des Laien und Liebhabers aus Böhners Werke wieder lebendig zu machen, aber es lag im Gegenstand seines Eifers selbst, daß ihm der Erfolg versagt blieb. Ein Versuch, Böhner für die Gegenwart fruchtbar zu machen, mußte damals und würde heute scheitern; denn sein Schaffen ist auch im kleinsten Rahmen zu unausgeglichen und ungleichwertig, um als geschlossenes Ganzes den Anspruch auf Bedeutung erheben zu können. Nach dem Tode von Albert Quantz 1891 löste sich deshalb auch der Böhner-Verein, der ohnehin nur einen losen Zusammenhalt auf Grund von handschriftlich verbreiteten Mitteilungen gehabt hatte, allmählich auf. Seine Mission war gescheitert. Doch ist ihm zu danken, daß er die Kenntnis von einem für die Beurteilung seiner Zeit nicht unwichtigen Künstler der Überlieferung bewahrt hat.

*

Der vorliegende Aufsatz gründet sich auf eine im Musikwissenschaftlichen Institut zu Leipzig aufbewahrte umfangreiche Sammlung von Werken Louis Böhners, deren Bestände einen großen Teil seines gesamten Schaffens umfassen. Sie enthält folgende Stücke:

Klaviermusik

zu 2 Händen:

Fantasie und Variationen über ein Originalthema für Pfte. (Brillanten Nr. 1). Langensalza, Schulbuchhdlg. d. Th. L. V.

Fröhlicher Reigen. Leichte Tänze für Pfte. Langensalza, F. G. L. Gressler.

Stern-Walzer für Pfte. (2 Exemplare.) Gotha, H. Wattenbach.

Les Antipodes ou Douzes Danses pour le Pfte. Livr. I. II. III. Leipzig, Hofmeister. Verl.-Nrn. 137/189/272 (etwa 1812).

Les Antipodes ou differentes Danses pour le Pfte. Livr. IV. V. Leipzig, Hofmeister. Verl.-Nrn. 328/372 (etwa 1815).

Variations pour le Pfte. Nr. 8. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Verl.-Nr. 3324 (etwa 1819).

Variations pour le Pfte. Nr. 9. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Verl.-Nr. 3322 (etwa 1819).

Grande Polonaise brillante avec Introduction für Pfte. (Original-Bibl., Heft 22) 2 Exempl. (1 in d. Samml.). Leipzig, Hamburg, Itzehoe, Schuberth u. Niemeyer. Verl.-Nr. H. XXII. B. (etwa 1831).

Concert-Polonaise brillante für Pfte. (II. Heft vom Musikal. Pracht-Museum). Gotha, E. W. Köhler (etwa 1848).

Der Sieg bei Eckernförde in Holstein. Deutscher Marsch für Pfte. Langensalza, A. Borndrück (etwa 1849).

Marsch und Polka für Pfte. Langensalza, Carl Knoll (etwa 1860).

Frühlings Erwachen. Leichter brillanter Walzer für Pfte. Herausgegeben von Chr. Immler. Leipzig, Edm. Stoll (etwa 1865).

7 Variations pour le Piano. op. 3. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Verl.-Nr. 10808 Nouv. Ed. (1866) (zuerst ersch. etwa 1815).

Six Walses en Caprices pour le Pianoforte. op. 4 des Danses. Leipzig, C. F. Peters. Verl.-Nr. 1051 (etwa 1813).

X Variations sur l'Air Tirolien (A Schüsserl un a Reindl ...) für Pfte. op. 6. *As*-dur 2 Exempl.). Leipzig, Hofmeister. Verl.-Nr. 247 (etwa 1813).

Grandes Variations sur un Walse italien pour le Pfte. op. 12. (2 Exempl.). Leipzig, Fredr. Hofmeister. Verl.-Nr. 313 (etwa 1814).

Fantaisie, Walses et Ecossoises, Exercises pour le Pfte. op. 19. (2 Exempl.). Leipzig, Breitkopf & Härtel. Verl.-Nr. 2155 (etwa 1815).

Variationen über ein Thema „Es ist mir alles Eins, ob ich Geld habe ..." für Pfte. op. 66. Halle, Dr. Helmuth (etwa 1830).

Inselsberg-Walzer, ein kurzes Tongemälde ... für Pfte. op. 74. Gotha, J. G. Müller (etwa 1836).

Fantaisie et Variations brillantes über „Heil Dir im Siegerkranz" für Pfte. op. 130. Gotha, E. W. Köhler (etwa 1845/46).

Fantasie-Sonate (in *f*-moll) für das Pfte. op. 130. Cassel, Carl Luckhardt. Verl.-Nr. 88 (etwa 1848).

Große Sinfonie für d. gr. Orch., arrang. für d. Pfte. op. 130 (*d*-moll). Arnstadt, G. Ramann.

Lieder ohne Worte für Pfte. op. 137, 138, 139. Abt. I, Nr. 1—3. Langensalza, A. Borndrück. Verl.-Nr. A.B. 4.

Grand Walzer für d. Pfte. op. 150. Gotha, Selbstverlag (etwa 1850).

Divertissement. Sammlung verschiedener Tänze für Pfte. op. 160. Gotha, H. Wattenbach.

Ave Maria, Nr. 2. Adagio Religioso für Pfte. op. 170 (2 Exempl.). Gotha, Selbstverlag (etwa 1852). Beiliegend: Bearbeitung des Themas aus „Ave Maria" für gem. und Männer-Chor von C. Kühnhold (Leipzig, Arno Spitzner).

Variationen über ein Rheinlied für Pfte. (A Schüsserl un a Reindl). op. 171 (*C*-dur) (IV. Heft vom Musikal. Pracht-Museum) (3 Exempl.). Gotha, E. W. Köhler (etwa 1854).

Große Concert-Ouvertüre (im Symphonie-Styl) fürs Pfte. op. 180 (V. Heft vom Musikal. Pracht-Museum) (2 Exempl.). Gotha, E. W. Köhler (etwa 1857).

Troisième Grande Sonate pour le Pfte. op. 188 (*C*-dur). Erfurt, G. W. Körner. Verl.-Nr. 130 (etwa 1858). Beiliegend: Ms.-Fragment des Finale, wahrscheinlich Eigenschrift.

Reminiscens brillante (!) für d. Pfte. op. 190. Langensalza, Carl Knoll.

Adagio-Romantique. Lied ohne Worte für d. Pfte. op. 195. (2 Exempl.). Gotha, H. Wattenbach (etwa 1857).

Fantasie und figurirter Choral. „Ein feste Burg" für d. Pfte. (op. 195.) (2 Exempl.). Gotha, H. Wattenbach (etwa 1857).

Sonate IV für Pfte. op. 196. (VI. Heft vom Musikal. Pracht-Museum). Gotha, E. W. Köhler (etwa 1860).

Erholungsstunden am Pfte. Eine Auswahl ansprechender Tänze und Märsche verschiedener Componisten. 3 Hefte. (Heft 1: Nrn. 2, 3, 4, 5; Heft 2: Nr. 3; Heft 3: Nr. 2). Langensalza, Schulbuchhdlg. d. Lehrer-Ver.

zu 4 Händen:

Palm-Ouvertüre, für Pfte. zu 4 Hdn. bearbeitet. op. 150. Anthologie berühmter Ouvertüren Nr. 1. Langensalza, Th. L. Vrn. 2. Aufl.

Klavierauszüge zu 2 Händen

Potpourri aus der Oper „Dreiherrenstein". Klav.-A. Langensalza, Carl Knoll.

Geschwind-Märsche mit Glockengeläute für Pos. und Tromp.-Chor. Klav.-A. (2 Exempl.). Gotha, F. Bertuch (etwa 1842).

Klaviermusik mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente

Duo concertant (über ein Thema von Mayseder) p. Viol. et Pfte. Hs. (etwa 1818).

Fantaisie pour Pfte. et Clarinette. op. 21. Klav.-A. und 1 Cl.St. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Verl.-Nr. 2588 (etwa 1817).

Sonatine pour le Pfte. avec Acc. d'un Viol. op. 37. Pfte.-St. und Viol.-St. Copenhagen, C. C. Lose.

Fantaisie en ut mineur pour Piano et Clarinette ou Violon. op. 68. Pfte.-St. mit Cl.-St. und Viol.-St. extra. Hildburghausen, Kesselring (etwa 1839).

Fantaisie et Variations sur un Thême orig. pour le Viol. a. Acc. de l'Orch. ou Pfte. op. 94. Viol.-St. und Pfte.-St. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Verl.-Nr. 5131 (etwa 1830).

Klavierkonzerte

Grand Concerto pour le Pfte. mit Begleit. d. Orch. op. 7. *Es*-dur. Klav.-A. und St. und Hs.-Part. Leipzig, Hofmeister. Verl.-Nr. 278 (etwa 1813).

Concerto pour le Pfte. avec acc. de l'Orchestre. op. 8. *D*-dur. Klav.-A. und St. und Hs.-Part. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Verl.-Nr. 2009 (etwa 1814).

Concert für Pfte. mit Begl. von 2 Viol., Va, Vc et B., Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, Trombe, Timpani. op. 11. Hs-Part.

Concert en Fantaisie pour le Pfte. avec Acc. de grande Orchestre. op. 13. *D*-dur. Klav.-A. und St. und Hs-Part. Leipzig, Hofmeister. Verl.-Nr. 319 (etwa 1815).

Pianoforte-Concert (op. 160). Hs-Part. und gedr. St.

Concerto Nr. 6 für das Pfte. mit Orchester-Begleitung. op. 160. Klav.-A. III. Heft vom Musikal. Pracht-Museum. Gotha, E. W. Köhler (etwa 1845).

Orgelwerke

Seize Préludes, Fugues et Fantaisie pour l'Orgue (op. 32). Paris, d'Eglise. Verl.-Nr. C. C. 472 (etwa 1829).

Lieder

Drei Lieder aus den Heiligthümern des Archivs der Tempelherrn für Pfte. op. 1. Augsburg, Gombart. Verl.-Nr. 548 (etwa 1813).

Lieder verschiedener Handwerke und Gewerbe mit Begleit. d. Pfte. op. 17. 2 Sammlungen. Leipzig, Hofmeister. Verl.-Nr. 321/327 (etwa 1815).

Kammermusik

Quartettsatz für Viol., Viola, Violoncello und Pfte. op. 4. Hs-Part. und St.

Orchestermusik

Drei große Harmonie-Märsche samt Trios. Hs-Part. und Hs-Pfte.St. und gedr. St. Augsburg, Gombart. Verl.-Nr. 570 (etwa 1817).

Neue Tänze für Orchester. Hs-Part. und St. Schleusingen, Conrad Glaser (etwa 1837).

12 Walzer für 2 Viol., Flöte, Clar., Corni und Baß. Hs-Part.

Walzes et Angloise für Orchester. St. (I. Liv.). Augsburg, Gombart & Co. Verl.-Nr. 542 (etwa 1817). = Les Antipodes 3. Heft für Orchester. Nrn. 1—6 ou Douzes Danses.

Walzes et Angloise für Orchester. St. (II. Liv.). Augsburg, Gombart. Verl.-Nr. 543. = Les Antipodes 3. Heft für Orchester, Nrn. 7—12 ou Douzes Danses.

Fantaisie pour le Basson mit 2 Viol., Alte, Fl., 2 Ob., 2 Cl., Basson, 2 Cors, 2 Tromp., Timballes, Cb. e Vc. op. 1. Hs-Part. (etwa 1811 komp.).

Sérénade für Orchester. op. 9. St. und Hs-Part. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Verl.-Nr. 2013 (etwa 1814).

Concert en fantasie für Viol., Viola, Violoncello. (Fantasie aus op. 13.) Hs-St.

Große Ouvertüre für Orchester. op. 16. Hs-Part. und 20 gedruckte St. (etwa 1815).

Phantasie und Variationen für Clarinette mit Begleit. d. Orchesters. op. 21. Hs-Part. und Solo-St. und 8 Orch.-St. (Hs) (etwa 1815).

Introduction et VI Variations pour le Basson principale mit 2 Viol., Va, Vc., 2 Fl., 2 Cors et Basse. op. 27. Gedr. St. für Fagott, V I, II, Va, Vc (B), Fl I, II; Cor I, II und Hs-Part., Hs-Klav.-A., Hs-St. Leipzig, Hofmeister. Verl.-Nr. 668 (etwa 1815).

Grand Gallop concertant pour l'Orchestre (op. 76). Hs-Part. (etwa 1847).

Fantaisie et Variations sur un Thème orig. p. le Viol. a. Acc. de le Orch. ou Pfte. op. 94. Soloviol.-St. und Orch.-St. und Hs-Part. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Verl.-Nr. 5118 (etwa 1830).

Zephyr-Walzer mit Var. über ein Original-Thema für ganzes Orch. op. 95. Solo-St. für Ob. oder Viol. I und Orch.-St. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Verl.-Nr. 5209 (etwa 1831).

Schweizer Walzer mit Variationen. op. 120. Hs-Part.; Viol. I, II; Va, B, Fl., Hörner in *D* und Pfte. (Hs). Klav.-A. gedruckt. Gotha, Carl Wolff (etwa 1860).

Große Sinfonie für Orchester. op. 130. Hs-Part. und Hs-St.

Sammelmappe I: Musikalische Artikel. Enthält: Drucke in Sammlungen und Zeitschriften, u. a. in „Sängerhalle" S. 25 die Böhner zugeschriebene Melodie „Ach wie ist's möglich dann".

Sammelmappe II: 44 Blatt musikalischer Skizzen. Darin u. a. Kleine Generalbaßschule und 2 Eigenschriften.

(Quantz,) Böhner und seine Werke. Mit dem Bildnis des Komponisten sowie einer Musikbeilage (*Ave Maria* für Klav. op. 102 *Des*-dur). Langensalza, Schulbuchhandlung, F. G. L. Gressler.

4 Bilder von Louis Böhner (1 Profilzeichnung, 2 Photographien, 1 Stich nach der einen Photographie).

Orgelbaufragen im Lichte der akustischen Forschung[1]

Von Erich Thienhaus, Berlin

Seit einer Reihe von Jahren hat sich die akustische Forschung wiederholt mit Fragen der Orgel beschäftigt. Heute liegen schon zahlreiche Ergebnisse vor, die auch für den Orgelbauer bedeutsam sind.

Der Physiker findet an der Orgel ein besonders dankbares Feld seiner Tätigkeit. Denn der subjektive Einfluß des Spielers ist hier sehr gering, und die durch viele Zufälligkeiten im Anschlag gegebenen Fehlermöglichkeiten entfallen damit von vornherein. Selbstverständlich muß man bei den akustischen Messungen an der Orgel größte Sorgfalt walten lassen, da die vom künstlerischen und orgelbautechnischen Standpunkt aus wichtigen Feinheiten zweifellos in vielen Fällen schon an der Grenze der überhaupt erreichbaren Meßgenauigkeit liegen. Auch empfiehlt es sich, die Untersuchungen, soweit das irgend möglich ist, an Ort und Stelle am Instrument selber vorzunehmen, um Täuschungen zu vermeiden, die die veränderten Verhältnisse im Laboratorium nur zu leicht mit sich bringen.

Im ersten Teil meiner Ausführungen möchte ich drei Beispiele für den Einsatz der akustischen Forschung auf dem Gebiete der Orgel geben und über die Lautstärke von Orgelregistern, die Raumakustik und die Frage des Pfeifenmaterials sprechen. Im zweiten Teil werde ich ausführlicher auf die Erforschung der Klangeinsätze und Klangübergänge eingehen und zu erläutern versuchen, wie diese Ergebnisse in einem folgerichtigen Zusammenhang stehen mit den seit alters her befolgten und in neuerer Zeit wieder aufgegriffenen Orgelbaugrundsätzen.

1.

Eine der ersten Untersuchungen, die an der Orgel selber durchgeführt wurde, befaßt sich mit dem Verlauf der Lautstärke der einzelnen Orgelregister in deren ganzem Tonbereich vom tiefsten Ton aufwärts bis zum höchsten. Unter der Lautstärke versteht man physikalisch ein Maß für die Stärke der Schallempfindung. Bei der Lautstärkenangabe sind also die Eigenschaften des Ohres berücksichtigt, das bekanntlich im tieferen und höheren Frequenzbereich weniger empfindlich ist als im mittleren. Mit Hilfe geeigneter Geräte ist es möglich, die Lautstärke objektiv zu messen. Die Einheit ist das „Phon“[2].

Abb. 1 zeigt als Beispiel den Lautstärkeverlauf der Hauptwerkregister in St. Jakobi, Berlin. Die waagerechte Achse enthält die $4^1/_2$ Oktaven der Manualklaviatur, die senkrechte die Lautstärke in phon. Die Lautstärke ist in den verschiedenen Zonen der Tastatur sehr abwechslungsreich gestaltet worden. Einige Register, wie der Dulzian 16′, Gedackt 16′ und Rohrflöte 8′, steigen stetig an in

---

[1] Vortrag, gehalten am 30. Juni 1938 auf der „Zweiten Freiburger Orgeltagung“.

[2] Näheres über die Lautstärke von Orgelregistern findet sich in der seinerzeit gemeinsam mit W. Willms veröffentlichten Arbeit: Musik und Kirche Bd. 5 (1933), S. 199.

ihrer Lautstärke. Andere, wie Trompete 8′, Quintade 8′ und Oktave 2′ zeigen einen ziemlich gleichmäßigen Abfall. Wieder andere Register haben ein Maximum der Lautstärke, und zwar Oktave 4′ und Nasat $2^2/_3$′ um c^1 herum, Prinzipal 8′ zwischen c^2 und c^3. Die Spitzflöte 4′ schließlich verläuft von unten bis oben mit nahezu unveränderter Lautstärke. Übereinstimmend konnte bei den drei damals untersuchten Orgeln die ausgeprägte Überkreuzung des steigenden 8′ und des fallenden 2′ nachgewiesen werden. Diese Tatsache scheint irgendwie im Zusammenhang zu stehen mit der besonderen Eignung der Registrierung 8′ + 2′ für rasche polyphone Sätze.

Wichtig ist auch die allgemeine Feststellung, daß die gemischten Register Mixtur, Scharf u. ä. keineswegs wesentlich lauter sind als etwa die Prinzipale

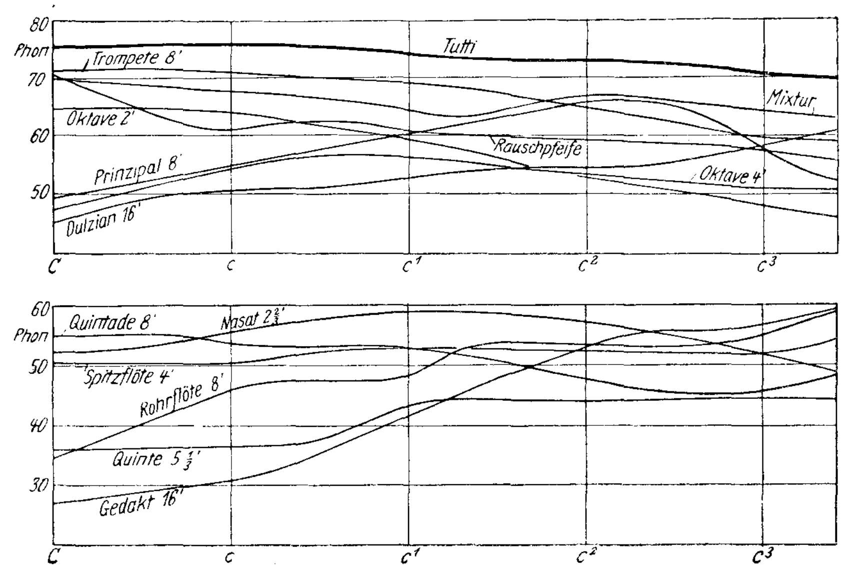


Abb. 1. Lautstärkeverlauf der Hauptwerkregister der Orgel in St. Jakobi-Berlin
(Der Übersichtlichkeit halber in zwei Gruppen dargestellt)

oder eine Trompete. Die beim Hinzuziehen der Mixtur zum Prinzipalchor gemessene Lautstärkenzunahme ist im Gegenteil in der Regel verschwindend klein. Der überzeugende Mehreindruck, den man dabei empfindet, beruht vielmehr ausschließlich auf der bedeutenden Veränderung der Klangfarbe, verursacht durch die große Zahl plötzlich hinzutretender neuer Teiltöne. Diese Erscheinung ist den Orgelspielern durchaus vertraut. Es ist jedoch bemerkenswert, in der objektiven Lautstärkemessung eine Bestätigung zu finden für die erprobte Erfahrung, daß die Register Mixtur, Scharf usw. unter einem verhältnismäßig niedrigen Winddruck stehen[1], d. h. eine geringe Energiezufuhr erhalten sollen.

Ein weiteres Beispiel von akustischen Messungen, die für den Orgelbauer von Bedeutung sind, bietet die Frage der Raumakustik. Ein Klang, der z. B. von einer

[1] Vgl. hierzu: Chr. Mahrenholz, Die Orgelregister, Kassel 1930, S. 222.

Orgel ausgesandt wird, gelangt nicht nur auf dem direkten Wege von der Schallquelle zum Hörer, sondern ein wesentlicher Anteil läuft auch über alle möglichen Umwege, wobei einfache oder mehrfache Reflexionen an den Begrenzungsflächen des Raumes stattfinden. Nun haben alle unsere Baustoffe die Eigenschaft, nur einen bestimmten Teil des auftreffenden Schalles wieder zu reflektieren, während der übrige Teil absorbiert wird[1]. Daher ist es verständlich, daß die an dem Platz des Hörers empfundene Lautstärke unter anderem auch abhängt von dem Absorptionsgrad der Wände: je stärker die Raumabsorption, um so geringer die Lautstärke. Das wäre nicht weiter nachteilig, wenn die Wandabsorption für alle Freqenzen, für die höchsten wie für die tiefsten Töne, gleich groß wäre. Leider trifft das bei den verfügbaren Baustoffen in keiner Weise zu. Vielmehr absorbieren die „porösen Schallschluckstoffe", d. h. rohes oder verputztes Mauerwerk, Stoffbekleidungen, Vorhänge, Teppiche und — nicht zu vergessen — die Zuhörerschaft die hohen Frequenzen sehr viel stärker als die tiefen. Andererseits können schwingungsfähige Gebilde wie Fenster, Türen, Holzverschalungen von Emporen, hohlliegende Holzfußböden und vor allem die heutzutage gerne benutzten Sperrholzwandverkleidungen von den tieferen Frequenzen zum Mitschwingen angeregt werden. Dadurch wird dem Raum im tiefen Frequenzgebiet viel an Schallenergie entzogen, so daß diese sogenannten „mitschwingenden Schallschluckstoffe" die tiefen Frequenzen besonders stark absorbieren[2].

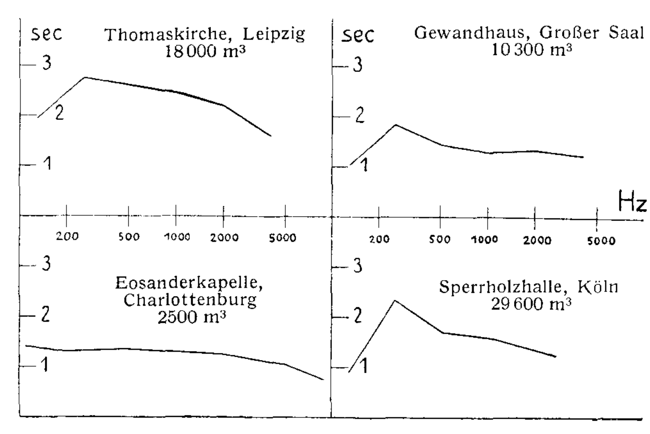


Abb. 2. Frequenzabhängigkeit der Nachhallzeit

Meßtechnisch beurteilt man diese Verhältnisse durch die sogenannte Nachhallzeit. Unter der Nachhallzeit eines Raumes versteht man diejenige Zeit, die verstreicht, bis die Energie eines Schalles auf den einmillionsten Teil irgendeines Anfangswertes abgeklungen ist[3]. Das ist auch angenähert die Zeit, die vergeht, bis ein Schall, vom Abschalten der Schallquelle an gerechnet, nicht mehr zu hören ist. Die Nachhallzeit hängt unmittelbar mit der Raumabsorption zusammen. Wenn man also die Nachhallzeit für verschiedene Frequenzen mißt, so lassen sich daraus ohne weiteres wichtige Rückschlüsse auf die akustischen Eigenschaften des Raumes ziehen.

Auf Abb. 2 sind die Ergebnisse von Nachhallmessungen graphisch dargestellt. Die waagerechte Achse enthält die Frequenzen in Hertz (Hz = Schwingungen je

[1] L. Cremer, Die physikalischen Grundlagen der Raumakustik, Akust. Zeitschr. Bd. 1 (1936), S. 134. — H. J. v. Braunmühl u. W. Weber, Einführung in die angewandte Akustik, Leipzig 1936. — A. Schoch, Die physikalischen und technischen Grundlagen der Schalldämmung im Bauwesen, Leipzig 1937, S. 35ff. [2] E. Meyer, Über das Schallschluckvermögen schwingungsfähiger, nichtporöser Stoffe, Elektr. Nachr. Techn. Bd. 13 (1936), S. 95.

[3] W. C. Sabine, Collected Papers on Acoustics, Cambridge, Mass., 1923.

Sekunde), die senkrechte die Nachhallzeit in Sekunden[1]. Die Nachhallkurve des großen Gewandhaussaales, dem man eine hervorragende Akustik nachrühmt, weist nur geringe Schwankungen auf. Auch liegen die Werte verhältnismäßig niedrig. Hier hat der Architekt anscheinend eine glückliche Verbindung von porösen und mitschwingenden Schallschluckstoffen gefunden. Ich zeige dieses Bild aber vor allem wegen der Sperrholzhalle in Köln-Deutz. Hier sehen Sie, wie die Nachhallzeit als Folge überreichlicher Sperrholztäfelung im tiefen Frequenzbereich innerhalb einer Oktave um das $2^1/_2$fache sinkt, d. h. die Raumabsorption steigt außerordentlich stark an für die tiefen Frequenzen. Die dort eingebaute Orgel wirkte dadurch gänzlich unausgewogen, die 16'- und 8'-Register vermochten sich überhaupt nicht durchzusetzen. Der große Mangel an tiefen Frequenzen im Raum hat sich durch die Intonation nicht ausgleichen lassen, und es mußten nachträgliche Änderungen an der Orgel vorgenommen werden. Heute wird es sich demnach immer empfehlen, vor Fertigstellung der Entwürfe zu einer Orgel die Frequenzabhängigkeit der Nachhallzeit in dem vorgesehenen Raum zu ermitteln

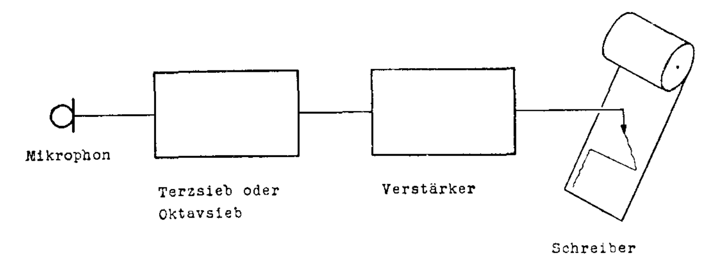


Abb. 3. Messung der Nachhallzeit mittels Schußanregung, elektrischem Filter und logarithmischem Schreibgerät

und das Ergebnis bei der Disposition und den Mensuren zu berücksichtigen. Dann kann man sich unliebsame Überraschungen der geschilderten Art mit Sicherheit ersparen.

Ein etwas stärkerer Abfall der Nachhallkurve im hohen Frequenzgebiet, wie er der Regel entspricht und wie ihn z. B. die Thomaskirche und in ähnlicher Weise wohl die meisten alten Kirchen zeigen, ist weniger kritisch. Die alten Orgelbaumeister haben den Ausgleich dafür schon immer durch reichliche Disponierung hoher Oktavlagen und gemischter Register und eine frische Intonation ganz intuitiv zu schaffen gewußt. Ich brauche nur daran zu erinnern, wie grell und beinahe schreiend die alten Meisterwerke und überhaupt alle guten, wertvollen Orgeln klingen, wenn man sie unmittelbar neben den Pfeifen stehend abhört, und wie wunderbar ausgewogen der Klang unten im Raum wirkt, eben durch die Einbeziehung der raumakustischen Verhältnisse.

Abb. 3 zeigt den Vorgang der Nachhallmessung nach einem bequemen Verfahren, das sehr schnell die erforderlichen Werte der Nachhallzeit liefert[2].

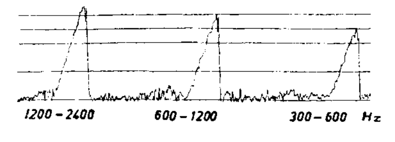
---

[1] Die Messungen aus Leipzig und Köln stammen von E. Meyer und L. Cremer: Über die Hörsamkeit holzausgekleideter Räume, Zeitschr. f. techn. Physik Bd. 14 (1933), S. 500 bzw. 505.

[2] Vgl. hierzu die auf S. 7 unter Anmerkung 1 an zweiter Stelle genannte Arbeit.

Als Schallquelle dient ein Schuß aus einer Knallpistole, wobei man zur besseren Abstrahlung der tiefen Frequenzen zweckmäßig einen Schalltrichter benutzt. Ein solcher Impuls enthält sämtliche Frequenzen in angenähert gleicher Stärke. Um nun die Nachhallzeit für die verschiedenen Frequenzen im einzelnen zu finden, schaltet man hinter das Mikrophon, das in dem zu untersuchenden Raum aufgestellt ist, ein elektrisches Filter. Damit werden aus dem kontinuierlichen Frequenzgemisch, das der Schuß liefert, der Reihe nach verschiedene schmale Frequenzbereiche herausgesiebt und über einen Verstärker dem Schreibgerät zugeführt. Je nach der gewünschten Genauigkeit empfiehlt es sich, ein Oktavsieb oder auch ein feineres, z. B. in Dritteloktaven unterteiltes Filter (Terzsieb) zu verwenden.

Auf Abb. 4 sind einige Originaldiagramme gezeigt. Im Augenblick des Schusses schnellt der Zeiger blitzartig in die Höhe und geht dann langsam, dem Nachhall des Raumes entsprechend, wieder herunter. Da das Anzeigegerät logarithmisch arbeitet, erhält man für die Abklingkurven gerade Linien, aus deren Steilheit man die Nachhallzeit ohne weiteres ablesen kann.



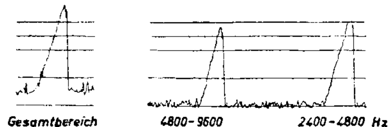


Abb. 4. Originaldiagramme der Nachhallmessung, unter Verwendung eines Oktavsiebes gewonnen

(Die Kurven sind in der Richtung von rechts nach links aufgezeichnet)

Die Frage des Wandmaterials von Labialpfeifen ist unlängst von W. Lottermoser in der Physikalisch-Technischen Reichsanstalt untersucht worden[1]. Danach äußert sich der Einfluß des Materials auf die Tongebung der Pfeife folgendermaßen: Jeder Pfeifenkörper hat eine Reihe von Eigentönen, die sich z. B. durch Klopfen gegen das Oberlabium anregen lassen; sie liegen unharmonisch zueinander. Diese Körpereigentöne haben zunächst gar nichts zu tun mit den Teiltönen der Luftsäulenschwingung, die wir als den Pfeifenklang bezeichnen. Wenn jedoch zufällig irgendein Teilton der Luftschwingung in die Nähe eines Körpereigentones fällt — und das ist bei jeder Pfeife irgendwo der Fall —, so wird dieser mit angeregt, und es bilden sich Schwebungen aus. Je näher der Körpereigenton und der Luftteilton beieinander liegen, um so langsamer sind die Schwebungen. Ihre Stärke richtet sich danach, wie kräftig der betreffende Körpereigenton mitschwingt.

Es erhebt sich jetzt die Frage: Wie hängen die Stärke der Körpereigentöne und ihre Lage mit dem Wandmaterial der Pfeife zusammen? Die Antwort gibt Abb. 5. Es wurden fünf völlig gleich mensurierte, aber aus verschiedenen Materialien gefertigte Prinzipalpfeifen von 2′-Länge untersucht. Die Pfeifenkörper konnten durch einen am Oberlabium angreifenden Klopfmechanismus nach Art einer elektrischen Klingel ununterbrochen zum Tönen gebracht werden. Dabei zeigte es sich, wie stark die Köpereigentöne in jedem Frequenzabschnitt hervortreten. Die waagerechte Achse der Abb. 5 enthält die Frequenzen in Hertz. Auf der senkrechten Achse ist die Stärke (Intensität) der Körpereigentöne in einem rela-

[1] W. Lottermoser, Der Einfluß des Materials von Orgelmetallpfeifen auf ihre Tongebung, Akustische Zeitschr. Bd. 2 (1937), S. 129, und Bd. 3 (1938), S. 63.

tiven Maß aufgetragen, d. h., die Werte aller anderen Pfeifen sind auf die Bleipfeife (= 1) bezogen worden. Die Körpereigentöne sind am schwächsten bei der Bleipfeife, etwas stärker bei der Zinnpfeife; dann folgen die Kupfer- und die Zinkpfeife. Übrigens hat die Kupferpfeife sehr kräftige Wandeigentöne im höheren Frequenzgebiet, während sie sich bei tiefen Frequenzen nur wenig von der Zinn-

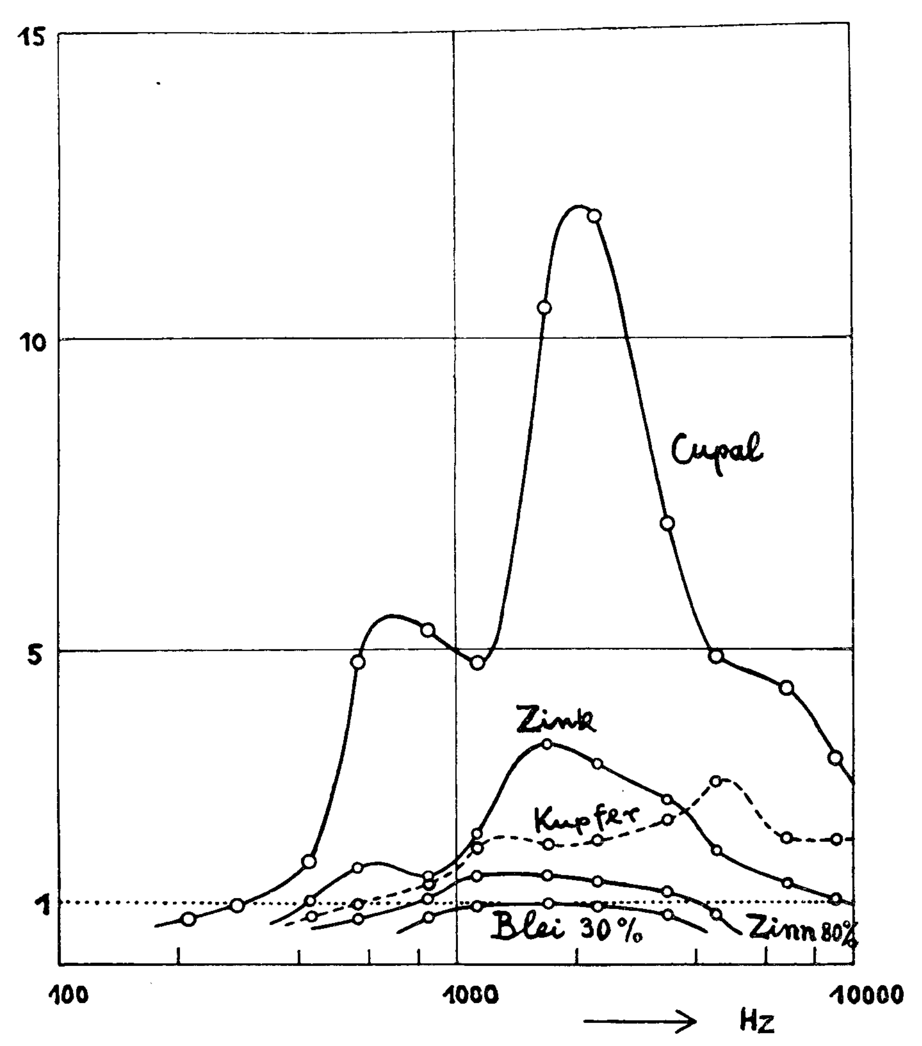


Abb. 5. Intensität und Verteilung der Körpereigentöne bei Prinzipalpfeifen gleicher Mensur (nach W. Lottermoser)

pfeife unterscheidet. Noch bei weitem übertroffen werden die Kupfer- und Zinkpfeife aber von der Aluminium- oder Cupalpfeife: Die Körpereigentöne der Cupalpfeife sind im Maximum rund 12mal so stark wie bei der Bleipfeife, 8mal so stark wie bei der Zinnpfeife und selbst gegenüber der Kupfer- und Zinkpfeife betragen sie immer noch das 4- bzw. $3^1/_2$fache. Physikalisch hängt das Auftreten von Wandeigentönen mit der Elastizität und dem spezifischen Gewicht des Pfeifenmaterials

zusammen: Je leichter und elastischer das Material ist, um so mehr neigt es zu ausgeprägten Körpereigentönen und gibt damit Anlaß zu den erwähnten Obertonschwebungen, die sich — je nach der Schwebungsfrequenz — in der Regel als Rasseln oder Rauhigkeit bemerkbar machen und die die Schönheit des Pfeifenklanges sehr beeinträchtigen können, jedenfalls dann, wenn diese Geräusche zu stark werden.

Hier erkennt man, daß die alten Orgelbaumeister vermutlich sehr wohl wußten, warum sie für Flöten und Gedackte reines Blei oder niedrig legiertes Zinn bevorzugten: mit diesen Materialien erzielt man einen runden und klaren Klang, der vor allem im höheren Frequenzgebiet völlig frei von den geschilderten „Verunreinigungen" ist. Auch das Holz gehört in gewisser Beziehung hierher. Für die Prinzipale und Mixturen hatte sich das höher legierte Zinn bewährt, das in geringem Grade solche von den Wandeigentönen herrührenden Nebengeräusche hat: der Klang wird herbe und gewürzt, eben „prinzipalartig". Es scheint nicht leicht zu sein, dabei das richtige Maß zu finden und einerseits möglichst viel von der berühmten Herbheit der Prinzipale zu erreichen, andererseits aber auch nicht des Guten zuviel zu tun. Denn es hat schon immer als eine besondere Kunst gegolten, schöne Prinzipale zu bauen. Bei Kupfer- und Zinkpfeifen ist schon große Vorsicht geboten. Durch die Verwendung von Zinnlabien läßt sich das übermäßig starke Mitschwingen der Pfeifenwand mildern, wie die Erfahrung gelehrt hat.

Die Ergebnisse des geschilderten neuesten Versuchs, zu einer gerade im Orgelbau gegenwärtig oft erörterten Frage objektive Meßergebnisse zu gewinnen, stehen in gutem Einklang mit den jahrhundertealten Erfahrungen der Orgelbauer, und es wäre wünschenswert, in der aufgezeigten Richtung und auf breiterer Basis noch weiter zu forschen, um die Allgemeingültigkeit der gefundenen Gesetzmäßigkeiten sicherzustellen.

2.

Weiterhin sei berichtet über Messungen, die gemeinsam mit F. Trendelenburg und E. Franz über die Ansprache der Orgelpfeifen oder — physikalisch ausgedrückt — über Klangeinsätze und Klangübergänge an der Orgel durchgeführt wurden [1].

Nach den klassischen Untersuchungen von C. Stumpf [2] und den grundlegenden Arbeiten von H. Backhaus [3] haben die Klangeinsätze größten Einfluß auf die Klangwirkung. Sie stellen ein entscheidendes Merkmal dar. Das geht schon daraus hervor, daß die Erkennbarkeit von Klangfarben sehr schlecht ist, wenn man dem Ohr nur die stationären Anteile der Klänge darbietet. Was die Orgel betrifft, so mag der oberflächliche Betrachter vielleicht dazu neigen, das Stationäre im Orgelklang für das allein Typische dieses Instrumentes zu halten. Wer sich aber

---

[1] F. Trendelenburg, E. Thienhaus und E. Franz, Klangeinsätze an der Orgel, Akustische Zeitschr. Bd. 1 (1936), S. 59; dieselben, Klangübergänge bei der Orgel, Akustische Zeitschr. Bd. 3 (1938), S. 7. [2] C. Stumpf, Die Sprachlaute, Berlin 1926, S. 374.

[3] H. Backhaus, Über die Bedeutung der Ausgleichsvorgänge in der Akustik, Zeitschr. f. techn. Physik Bd. 13 (1932), S. 31.

den außerordentlich lebendigen und ansprechenden Klang wertvoller Orgeln vergegenwärtigt, wird von den Erfahrungen über die Bedeutung der Klangeinsätze und Klangübergänge notwendig zu der Überzeugung geführt, daß solche unvergleichlichen Klangwirkungen unmöglich als das Ergebnis von vorzugsweise stationären Schallvorgängen zustandekommen können. So lag es nahe, einmal mit den Mitteln der modernen akustischen Meßtechnik an dieses Problem heranzutreten.

Abb. 6 zeigt die Meßmethode der Oktavsieb-Oszillographie, die sich zur Klärung ähnlicher Fragen schon wiederholt bewährt hat[1]. Der von der Orgelpfeife kommende Schall wird von einem Mikrophon aufgefangen, verstärkt und gelangt dann auf einen Satz von fünf parallel geschalteten elektrischen Filtern. Jeder Kanal ist für einen anderen Oktavbereich durchlässig. An die Filter sind als Anzeigeinstrumente fünf sogenannte Oszillographenschleifen angeschlossen. Sie zeichnen alle Frequenzen völlig trägheitslos und verzerrungsfrei auf, die in den betreffenden Oktavbereichen liegen. Eine sechste Oszillographenschleife schließlich wird unmittelbar von dem Verstärker betrieben und zeichnet das Bild des Schallvorganges im Ganzen auf. An einem Oktavsieb-Oszillogramm kann man also — wie ganz rechts auf Abb. 6 schematisch veranschaulicht ist — den Grundton und die in Oktavgruppen zusammengefaßten höheren Teiltöne getrennt verfolgen und eine Menge von Feinheiten herauslesen, die in dem Bild des Gesamtschalles kaum zu erkennen sind.

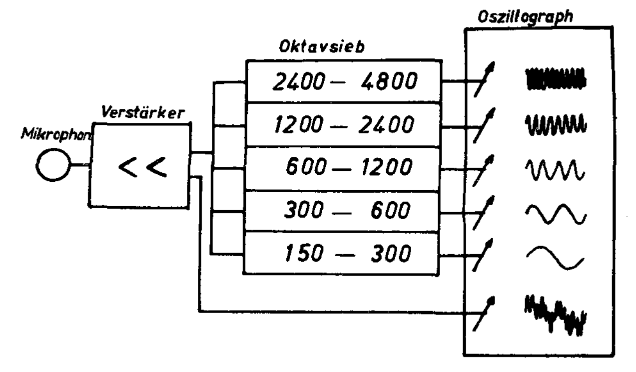


Abb. 6. Meßmethode der Oktavsieboszillographie (nach F. Trendelenburg)

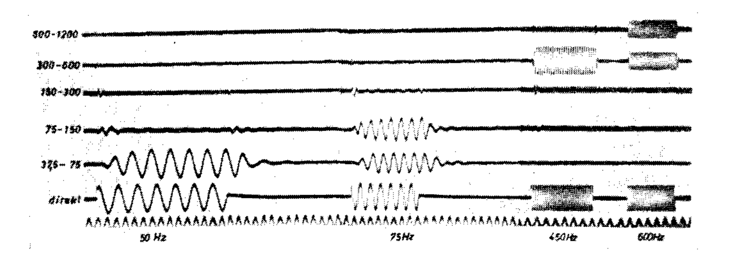


Abb. 7. Oktavsieboszillogramm von reinen Tönen

Auf Abb. 7 sind als Beispiel für die Wirkungsweise der Oktavsieb-Oszillographie vier reine Töne aufgenommen. Der 50 Hz-Ton erscheint naturgemäß nur in dem Sieb „37,5—75 Hz". Der auf der Grenze zweier Siebe liegende Ton von 75 Hz

[1] F. Trendelenburg und E. Franz, Untersuchungen an schnellveränderlichen Schallvorgängen, Zeitschr. f. techn. Physik Bd. 16 (1935), S. 513; dieselben, Sprachuntersuchungen mit Siebketten und Oszillograph, Wissenschaftl. Veröffentl. Siemens-Werke, Bd. 15/2 (1936), S. 78.

bildet sich in beiden benachbarten Sieben ab, jedoch ein wenig schwächer als das Original. Das Entsprechende gilt für die Töne 450 Hz und 600 Hz in den Sieben „300—600" und „600—1200"[1].

Unsere Untersuchungen nahmen wir an drei wertvollen historischen Orgeln vor. Das waren die Orgel in der Eosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses, die 1706 von Arp Schnitger erbaut wurde, ferner die Kleine Orgel in St. Jakobi-Lübeck (Rückpositiv 1636 von F. Stellwagen) und die Silbermann-Orgel (1721) in St. Georg-Rötha. Von der Lübecker und Röthaer Orgel hatte uns die Reichsrundfunkgesellschaft liebenswürdigerweise einige Schallplatten überlassen[2]. Von der Charlottenburger Orgel haben wir selbst mehrere Tonfilmstreifen und eine Schallplatte aufgenommen. Für unsere Untersuchungen war es sehr vorteilhaft, daß wir die Schallvorgänge an Ort und Stelle naturgetreu aufzeichnen und dann getrost nach Hause tragen konnten, um die Messungen danach in aller Ruhe im Laboratorium auszuführen; denn es hätte eines großen Aufwandes bedurft, die umfangreiche Meßapparatur zu den Orgeln hinzuschaffen.

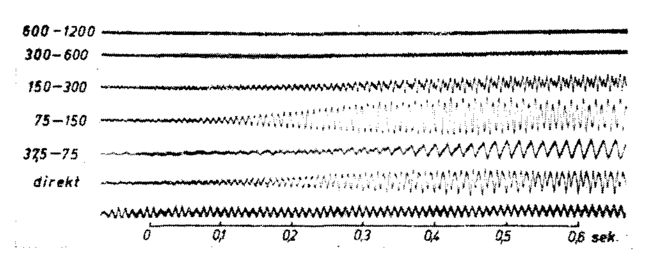


Abb. 8. Klangeinsatz des Prinzipal 8′, Taste *C* (Eosanderkapelle, Hauptwerk)

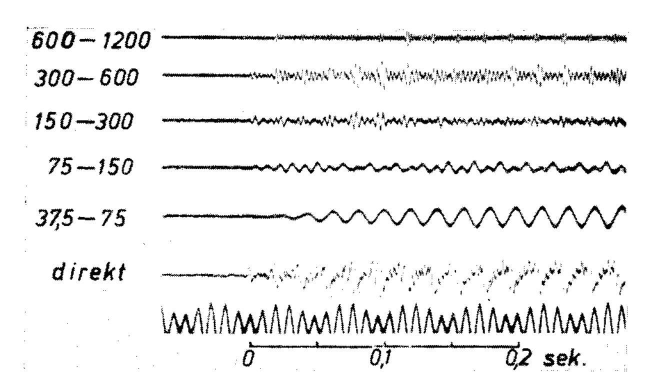


Abb. 9. Klangeinsatz der Trompete 8′, Taste *A* (Eosanderkapelle, Pedal)

In Abb. 8 ist der Einsatz des Prinzipal 8′ aus dem Hauptwerk der Eosanderkapellenorgel auf Taste *C* dargestellt. Der Grundton im Sieb 37,5—75 benötigt mehr als 0,6 sec, bis er fertig aufgebaut ist. Die höheren Teiltöne kommen schneller — die Oktave im Sieb 75—150, die Duodezime und Doppeloktave im Sieb 150—300. Zuallererst, wenn der Winddruck noch gar nicht seinen vollen Wert erreicht hat, springen die höchsten Teiltöne heraus: Sieb 300—600. Sie werden mit Erscheinen des Grundtones wieder etwas kleiner. Auf die Reihenfolge der Teiltöne beim Aufbau des Klanges komme ich später noch zurück.

[1] Eine kritische Behandlung dieser Meßmethode findet sich in der unter Anmerkung 1 der vorigen Seite an zweiter Stelle genannten Arbeit.

[2] Herrn v. Brauchitsch vom Schallarchiv der Reichsrundfunkgesellschaft danke ich bestens für sein Entgegenkommen. Diese Schallplatten wurden auch in Freiburg vorgeführt. — Auch Herrn Prof. Dr. F. Trendelenburg vom Forschungslaboratorium der Siemens-Werke möchte ich für die freundliche Unterstützung meinen besten Dank sagen.

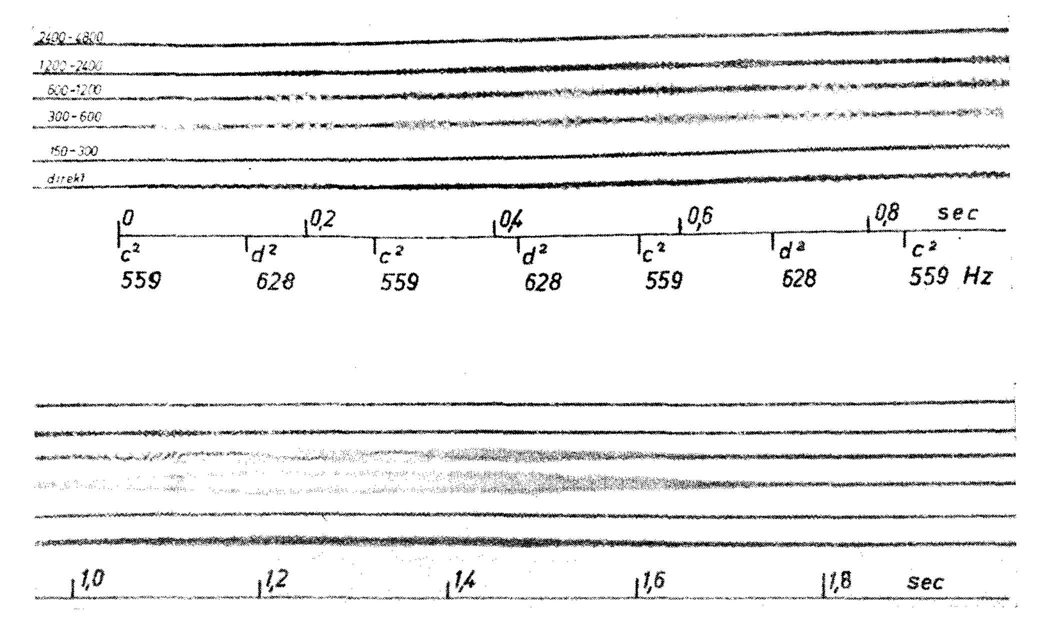


Abb. 10. Zweite Sequenz aus dem Thema der Fuge *F* dur von D. Buxtehude (St. Georg-Rötha)

Ganz anders sieht das Bild bei der Pedaltrompete 8′ aus, ebenfalls von der Charlottenburger Orgel. Abb. 9 zeigt den Klangeinsatz auf Taste *A*. Schon nach rund sechs Perioden oder 0,15 sec ist der Grundton eingeschwungen. Die höheren Teiltöne setzen praktisch gleich in voller Größe ein. Im Sieb 600—1200 erkennt man in jeder Periode eine hervortretende Schwingungsgruppe. Sie entspricht dem Aufschlagen der Zunge auf die Kehle.

Ein hübsches Beispiel für einen langsamen Klangeinsatz zeigt die Abb. 10. Ozillographiert ist die zweite Sequenz am Beginn des Themas zur Fuge *F* dur von D. Buxtehude, gespielt auf der Röthaer Silbermann-Orgel von Johann Piersig. Die schnellen Sechzehntelnoten lassen den Grundton gar nicht recht zur Entfaltung kommen, und erst bei der Viertelnote auf c^2 kann er sich fertig ausbilden (Sieb 300—600). Sehr schön sind auch die Schwebungen zu sehen, die hier z. B. das d^2 mit dem Nachhall des c^2 bildet.

Auf Abb. 11 ist der stationäre Klang der Vox humana 8′ vom Hauptwerk der Charlottenburger Orgel oszillographiert (Taste a^0)[1].

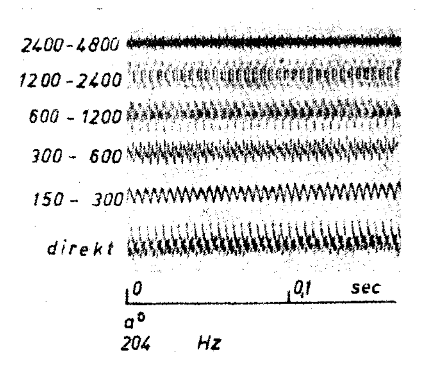


Abb. 11. Vox humana 8′, Taste a^0, doppelter Anstoß des Formanten im Sieb 2400—2800. (Eosanderkapelle, Hauptwerk)

[1] Das Register ist nach Schnitgerschen Mensuren neu angefertigt worden, da die beiden Manual-Zungenregister dieser Orgel leider in früheren Jahren verloren gegangen sind.

Im Sieb 2400—4800 sind in jeder Grundtonperiode sehr deutlich zwei getrennte Schwingungsgruppen zu erkennen, und zwar im Gegensatz zur Trompete 8′ (Abb. 9, Sieb 600—1200), wo deren nur eine zu sehen ist. Nun haben W. und F. Trendelenburg unlängst genau dieselbe Erscheinung im Oktavsieb-Oszillogramm von menschlichen Vokalklängen gefunden[1]. Hier wird die eine Schwingungsgruppe beim Öffnungsaugenblick, die andere, kleinere, beim Wiederverschluß der Stimmritze angeregt. Wieso gerade eine besondere Ähnlichkeit in der Wirkungsweise zwischen dem Kehlkopf und der Vox-humana-Zunge besteht, ist allerdings zur Zeit noch nicht recht zu übersehen.

Auf eine gewisse Analogie eines ganzen Regalregisters mit dem menschlichen Artikulationsapparat wurde bereits früher hingewiesen[2]. Es ist aber die Feststellung bemerkenswert, daß sich auch schon bei der einzelnen Vox-humana-Pfeife die Verwandtschaft mit dem menschlichen Stimmklang objektiv zeigen läßt. Man muß das erstaunlich feine und sichere Empfinden bewundern, mit dem die alten Orgelbaumeister diesem Register schon vor mehreren hundert Jahren seinen Namen gegeben haben.

So langsam, wie es an der größten Pfeife des Prinzipal 8′ zu hören und zu sehen ist (Abb. 8), spricht ein labiales 8′-Register auch in der unteren Lage in der Regel wohl nicht an. Trotzdem sind beim einzelnen Einsatz die Einschwingzeiten für den Grundton durchweg wesentlich größer, als es für das Spiel rascher Läufe zulässig erscheint. Eine genauere Untersuchung dieser Frage ergab folgendes: Bei Übergängen zwischen dicht aufeinanderfolgenden Anschlägen der gleichen oder auch benachbarter Tasten baut sich der Grundton sehr viel schneller auf als bei einem einmaligen, völlig isolierten Anschlag[3]. Das liegt offenbar daran, daß nach dem Schließen des Ventils der Schall aus raumakustischen Gründen nur verhältnismäßig langsam abklingt. Zu Beginn des nächsten Anschlages sind dann im Innern der Pfeife noch Schwingungen merklicher Amplitude vorhanden, und die Vorbedingungen für eine raschere Ansprache liegen dann allem Anschein nach günstiger als im Fall eines einmaligen Anschlages (Aufbau der periodischen Wirbelfolge am Oberlabium).

Auf Abb. 12 ist eine solche Übergangserscheinung zu sehen. Es handelt sich um den Beginn einer schnellgespielten Tonfolge des Prinzipals 8′ aus dem Hauptwerk der Charlottenburger Orgel. Bei der ersten Note kommt der Grundton erst im letzten Klangteil heraus (Sieb 150—300). Während der folgenden Anschläge nimmt seine Amplitude allmählich zu, bis er im weiteren Verlauf bei allen Noten kräftig vorhanden ist. Die wenigen Perioden des Grundtones von e^1 haben schon genügt, um den Grundton des benachbarten d^1 so anzuregen, daß er in kürzester Frist,

---

1 W. und F. Trendelenburg, Über die Ermittlung der Verschlußzeit der Stimmritze aus Klangkurven von Vokalen, Berliner Berichte, Phys.-Mathem. Kl. 1937, XX.

2 Formantklangfarben: obertonreicher Schallerzeuger, vor dem sich ein Resonanzraum befindet, der für jede Tonhöhe angenähert die gleiche Größe besitzt. Vgl. hierzu: E. Thienhaus, Neuere Versuche zur Klangfarbe und Lautstärke von Vokalen, Zeitschr. f. techn. Physik Bd. 15 (1934), S. 637, Anm. 14.

3 Diese Erscheinung ist uns zum erstenmal subjektiv am Prinzipal 16′ der Kleinen Orgel in St. Jakobi-Lübeck aufgefallen.

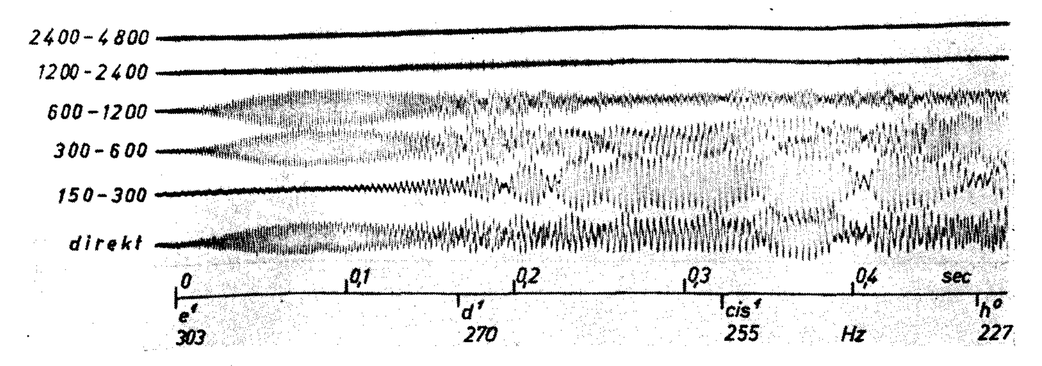


Abb. 12. Beginn einer Tonfolge mit Prinzipal 8′ (Eosanderkapelle, Hauptwerk)

d. h. schon nach 0,1 sec, auf einen verhältnismäßig großen Wert gelangt. Es handelt sich hier wohl um eine Art von Mitnahmeeffekt, ähnlich jener Erscheinung, die man für stationäre Klänge im Orgelbau als „Mitziehen“ bezeichnet.

Selbstverständlich können die neu hinzutretenden Klangeinsätze nicht nur von solchen Schallvorgängen verändert werden, die von vorhergehenden Anschlägen her noch im Raum vorhanden sind. Im mehrstimmigen Spiel sind daran mindestens ebensosehr die Klänge liegenbleibender oder auch gleichzeitig neuangeschlagener Tasten beteiligt. Denn grundsätzlich ist eine Veränderung des Klangeinsatzes immer dort möglich, wo irgendwelche Teiltöne der Klänge zweier Anschläge zusammentreffen. Diese Tatsache dürfte für die Klangwirkung der Pfeifenorgel im Gegensatz zur elektrischen Orgel von größter Bedeutung sein, etwa in einer Orgelpunkttoccata! Abb. 13 enthält zwei Ausschnitte aus der Toccata *F* dur von J. S. Bach. Das Kanonthema liegt einmal über dem Orgelpunkt *F*, das andere Mal über dem Orgelpunkt *C*. Die Ziffern bezeichnen höhere Teiltöne des Pedalklanges, die mit den betreffenden Grundtönen der im Manual angeschlagenen Tasten übereinstimmen. Es ergibt sich jedesmal ein anderes Bild für die Möglichkeit zur Beeinflussung der Klangeinsätze, und man sieht, daß der Ablauf der im Manual gespielten Linie den verschiedenen harmonischen Verhältnissen entsprechend objektiv durchaus

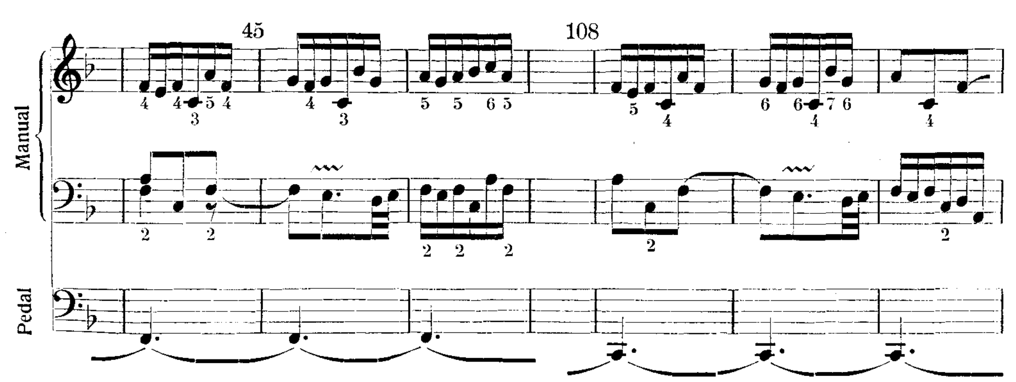


Abb. 13. Ausschnitte aus der Toccata *F* dur von J. S. Bach (Takt 45ff. und 108ff.). Die Ziffern geben die Ordnungszahlen höherer Teiltöne des im Pedal gehaltenen Orgelpunktes an

verschieden sein wird. Wenn man weiter berücksichtigt, daß an der gegenseitigen Beeinflussung der Klangeinsätze nicht nur die Grundtöne aller gleichzeitig erklingenden Pfeifen mitwirken können, sondern auch die oft sehr zahlreichen höheren Teiltöne, so läßt sich ermessen, was für außerordentlich vielseitige, fast unendliche Variationsmöglichkeiten die Klangeinsätze beim Spiel auf der Pfeifenorgel in sich bergen. Man kann sagen, daß neben den durch die Mensurierung und die Intonation der Pfeifen beim Bau der Orgel von vornherein festgelegten Gegebenheiten die Beschaffenheit der Klangeinsätze nicht zuletzt auch durch den Verlauf des Stückes und die Registrierung mitbestimmt wird. Die Klangeinsätze können also — zumindest in den Feinheiten — für jedes Stück und für jede Registrierung anders aussehen. Hier ist wahrscheinlich die physikalische Deutung für die große Lebendigkeit in der Klangwirkung wertvoller Orgeln zu suchen.

Eine Ansprache von besonderer Eigenart findet man bei manchen Gedacktregistern, gelegentlich wohl auch bei offenen Flöten oder Prinzipalen (vgl. Abb. 8). Ein hervorragendes Beispiel dafür ist das Register Lieblich Gedackt 8′ aus dem Rückpositiv der Orgel in der Eosanderkapelle; Abb. 14 zeigt den Einsatz der Pfeife e^1. In dem Sieb 1200—2400 springt sehr kräftig ein höherer Teilton heraus, der schon auf seine volle Größe angewachsen ist, bevor sich der Grundton überhaupt bemerkbar macht. Dafür ist er aber bereits wieder verschwunden, wenn der Grundton fertig eingeschwungen ist. Die Gesamtdauer dieses Vorläufers ist nur rund $^1/_{20}$ sec. Das Merkwürdige an dem vorliegenden Klangeinsatz ist die Beobachtung, daß hier ein unharmonischer Teilton vorliegt. Seine Frequenz beträgt, wie wir an verschiedenen Pfeifen des betreffenden Registers übereinstimmend feststellen konnten, rund das $5^1/_2$fache des Grundtones[1]. Der Vorläufer zum f^0 beispielsweise würde also ungefähr auf h^2 liegen.

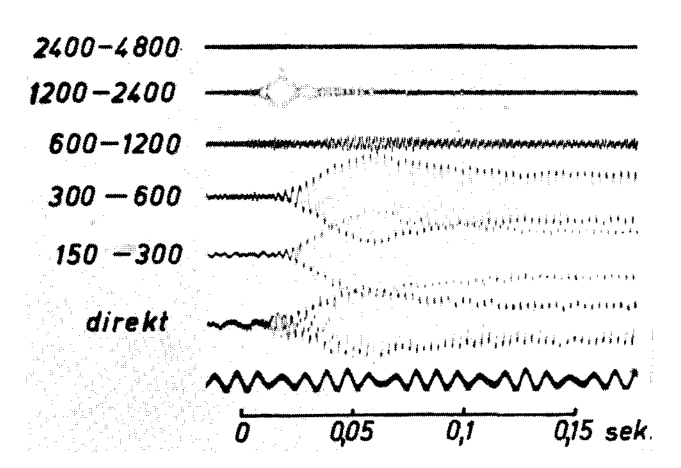


Abb. 14. Klangeinsatz des Lieblich Gedackt 8′, Taste e^1 (Eosanderkapelle, Rückpositiv)

Die Abb. 15 zeigt einen Klangübergang desselben Registers zwischen den Tasten cis^1 und e^1. Der Vorläufer, der übrigens im Oszillogramm des Gesamtschalles so gut wie gar nicht auffällt, tritt in dem Sieb 1200—2400 ganz ausgeprägt hervor, und erst viel später setzen die Schwebungen ein, die besagen, daß der Grundton des neuen Klanges zu dem vorhergehenden hinzugetreten ist.

Ein solcher unharmonischer Vorläufer gibt dem Register etwas ungemein Reiz-

[1] Die schon länger zurückliegende subjektive Beobachtung dieses unharmonischen Vorläufers gab uns seinerzeit den Anstoß zu den hier mitgeteilten Untersuchungen.

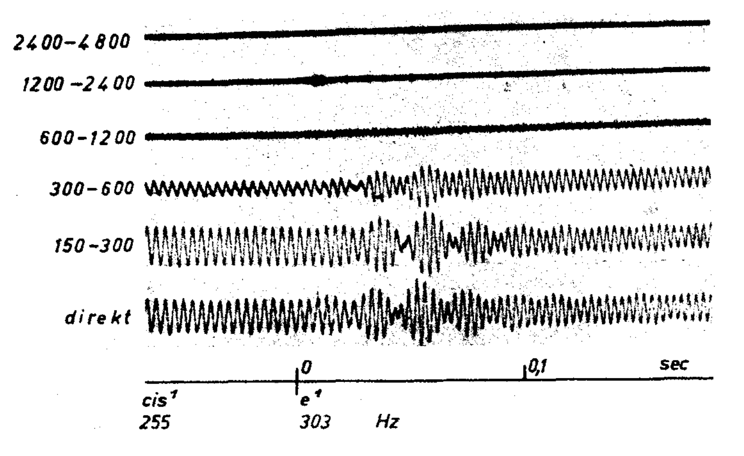


Abb. 15. Klangübergang beim Lieblich Gedackt 8', cis^1—e^1
(Eosanderkapelle, Rückpositiv)

volles, und die erzielte anschlagartige Wirkung trägt sehr zur Verdeutlichung der Stimmführung bei. Abb. 16 stellt einen Ausschnitt aus einer Tonfolge dar. An vier Stellen ist der Vorläufer gut zu erkennen, dreimal im Sieb 1200—2400 und einmal, bei der Taste a^0, im Sieb 600—1200. Auch hier sieht man, wie die Schwebungen immer erst eine beträchtliche Zeit später einsetzen als der Vorläufer, daß also die tieferen Teiltöne ziemlich langsam einschwingen. Trotzdem klingt der Lauf durch die Vorläufer gut akzentuiert.

Ich darf hier noch auf eine Feinheit aufmerksam machen. Der ersten und dritten Note e^1 auf diesem Oszillogramm (Abb. 16) geht jedesmal die Note h^0 voraus, dem zweiten e^1 die Note cis^1. Bei genauerem Hinschauen erkennt man, daß der erste und dritte zu e^1 gehörige Vorläufer eine etwas gegliederte Gestalt haben, ähnlich wie bei der Abb. 14 des einzelnen Einsatzes. Der zweite Vorläufer sieht dagegen deutlich anders aus. Der Klangeinsatz des e^1 wird also offenkundig durch den vorhergehenden Klang beeinflußt. Dabei handelt es sich hier nicht nur um eine Beeinflussung des Grundtones, wie es das Beispiel der *F*-dur-Toccata veranschaulichte, sondern um eine Veränderung eines höheren Teiltones.

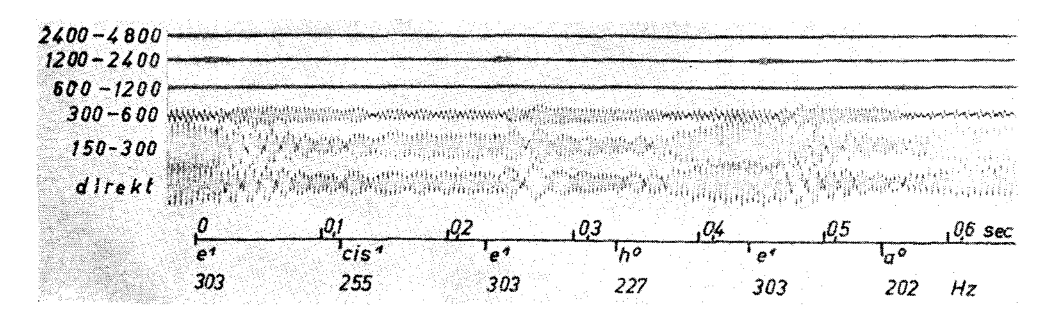


Abb. 16. Ausschnitt aus einer Tonfolge mit Lieblich Gedackt 8'
(Eosanderkapelle, Rückpositiv)

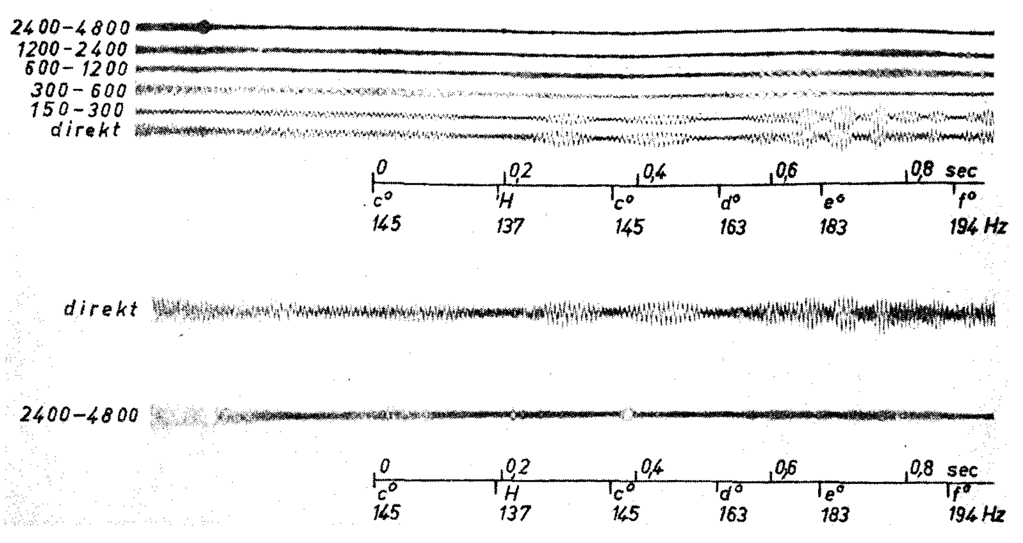


Abb. 17. Umkehrung des Themas vom 4. Satz des Pastorale *F* dur von J. S. Bach (St. Jakobi-Lübeck, Rückpositiv)

Auch an anderen Orgeln sind solche Vorläufer zu finden. Als Beispiel dazu kann eine Schallplatte dienen, die an der Kleinen Orgel in St. Jakobi zu Lübeck aufgenommen wurde: der 4. Satz des Pastorale *F* dur von Bach, gespielt von Hugo Distler. Unmittelbar nach dem Doppelstrich, wo das Thema in der Umkehrung erscheint, sind die Vorläufer gut herauszuhören. Die Registrierung war Gedackt 8′ und Oktave 2′ auf dem Rückpositiv. Auf dem zugehörigen Oktavsieb-Oszillogramm (Abb. 17) sind diese Vorläufer in den Sieben 1200—2400 und 2400 bis 4800 zu erkennen. Um die Erscheinung etwas klarer herauszuarbeiten, haben wir dieselbe Stelle nochmals mit größerer Verstärkung über ein einzelnes Oktavsieb abgespielt (unteres Oszillogramm der Abb. 17: Sieb 2400—4800); da sieht man die Vorläufer ganz deutlich.

Über die Entstehung der Vorläufer läßt sich folgende Vermutung vertreten: Wenn man eine Pfeife allmählich anbläst, wie es Abb. 18 schematisch zeigt, so wird ganz zu Beginn zunächst kurz der Grundton angeregt. Dann springt die Pfeifenschwingung jedoch mit steigendem Winddruck z. B. in die Duodezime, dann in die Oktave über, und erst später kommt der Grundton endgültig heraus. Bei weiter wachsendem Winddruck tritt nach einer Weile das Überblasen ein: Oktave, Duodezime, Doppeloktave usw. Intoniert

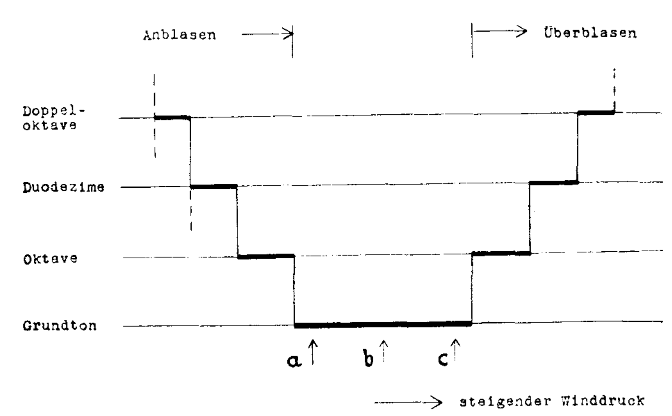


Abb. 18. Allmähliches Anblasen und Überblasen einer offenen Labialpfeife (schematisch)

man nun die Pfeife so, daß der stationäre Winddruck an der Stelle des linken Pfeiles (a) liegt, dann gibt die Pfeife fast während der gesamten Zeit des Druckanstieges nur höhere Teiltöne, und der Grundton erscheint erst im letzten Augenblick. Auf diese Weise kann ein ausgeprägter Vorläufer entstehen. Vorbedingung ist natürlich, daß der Winddruck nicht stoßartig einsetzt, damit der Vorläufer überhaupt Zeit hat, einzuschwingen. Doch ist diese Bedingung bei der Tonkanzellenlade und niedrigem Winddruck im allgemeinen wohl erfüllt. Legt man andererseits bei der Intonation den im stationären Zustand erreichten Winddruck mehr an die Stelle des mittleren (b) oder gar des rechten Pfeiles (c), so ist der Grundton verhältnismäßig bald da, und man wird einen vorläuferartigen Klangeffekt kaum bemerken.

Es sei noch erwähnt, daß die Schnelligkeit des Druckanstieges in der Tonkanzelle auch von der Zahl und Art der gezogenen Register abhängt. Denn der Querschnitt am Eingang zur Kanzelle (Ventil) ist immer der gleiche, während der Auslaßquerschnitt (Schleifen) je nach der Registrierung verschieden sein kann. Je mehr Register gezogen sind, um so weicher wird der Winddruck an den Pfeifen einsetzen. Auch von dieser Seite her ergibt sich demnach bei der Tonkanzellenlade eine Beeinflussung der Klangeinsätze durch die Registrierung.

Die Ergebnisse, die uns die an drei historischen Orgeln aufgenommenen Oktavsieb-Oszillogramme brachten, sollen kurz zusammengefaßt werden:

1. Bei den Labialpfeifen schwingen die tieferen Teiltöne, insbesondere der Grundton, verhältnismäßig langsam ein. Die höheren Teiltöne erscheinen dagegen sehr viel schneller.
2. Durch den im Raum bereits vorhandenen Schall kann ein neuer Klangeinsatz in vielerlei Weise beeinflußt werden.
3. Manche Register besitzen ausgesprochene Vorläufer, die harmonisch oder, in besonders charakteristischen Fällen, auch unharmonisch zum Grundton liegen können.

Diese Feststellungen bringen übereinstimmend das Bestreben zum Ausdruck, die Klangeinsätze und Klangübergänge der Orgel durch anschlagartige Schallphänomene zu betonen und abwechslungsreich zu gestalten. Die Abb. 19 soll das nochmals schematisch veranschaulichen. Die dicke Linie stellt das sanfte Anwachsen des Grundtones dar, so, wie es sich aus den Oktavsieb-Oszillogrammen ergibt. Die dünne Linie bedeutet den zeitlichen Verlauf höherer Teiltöne, die stets sehr viel rascher erscheinen. Auf der linken Seite des Bildes ist ein verhältnismäßig grundtöniges Register gezeigt, bei dem im stationären

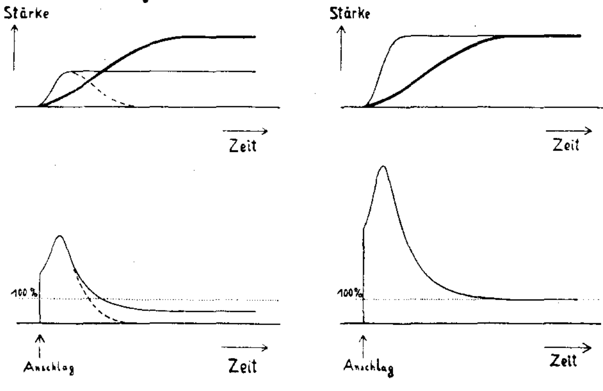


Abb. 19. Klangeinsätze von Labialpfeifen (schematisch)

Schwingungszustand die gesamten Obertöne nur halb so stark sein mögen wie der Grundton. Trotzdem überwiegen unmittelbar nach dem Anschlag die höheren Teiltöne beträchtlich. Das geht besonders gut aus dem unteren Diagramm hervor. Hier ist die Stärke des Grundtones stets mit 100% bezeichnet (punktierte Linie). Die dünn ausgezogene Kurve gibt an, wie stark relativ zum Grundton an jeder Stelle die höheren Teiltöne sind. Man sieht, daß selbst bei einem ziemlich grundtönigen Register die höheren Teiltöne kurz nach dem Anschlag den rund dreifachen Wert des Grundtones erreichen können, um dann im Endzustand natürlich auf den vorausgesetzten Betrag von 50% herunterzugehen. Für den Klangeinsatz eines Registers mit Vorläufer gelten die gestrichelten Kurven.

Bei den beiden rechten Diagrammen ist eine Registrierung 8′+2′ zugrundegelegt und angenommen, daß im stationären Klang beide Register gleich stark sind. Das ist in der mittleren Lage auch oft der Fall. Die dicke Linie stellt den 8′, die dünne den 2′ dar. Kurz nach dem Anschlag erreicht die Stärke des 2′ für einen kleinen Augenblick sogar den mehr als sechsfachen Wert des 8′. Daß ein so großes Übergewicht der hohen Frequenzen während des Klangeinsatzes wie ein Akzent wirken muß, ist offensichtlich.

Diese Darstellung gilt nun allgemein für jede Registrierung, bei der grundtönige Register mit obertönigen zusammengezogen sind, also in erster Linie auch für die Plenoregistrierungen, die eine Mixtur, Zimbel usw. enthalten. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, kommt den Obertonregistern eine ganz besondere Bedeutung zu. Das heißt aber: Durch das Registrieren ist es nicht nur möglich, stationäre Klangfarben in verschiedener Weise herzustellen, sondern in Verbindung damit auch die anschlagartigen Klangwirkungen zu unterstreichen. Nicht umsonst vergleicht man Zimbel- oder 1′-Registrierungen oft sehr treffend mit einem Glockenspiel. Andererseits erkennt man aber auch, daß es im Hinblick auf die Klangeinsätze meist sehr reizlos und uninteressant sein wird, Register in gleicher Oktavlage, wie z. B. zwei labiale 8′-Register, zusammen zu benutzen.

Die Ergebnisse der akustischen Forschung bestätigen einsinnig die Grundsätze der klassischen und auch wiederum der heutigen neuen Orgelbaukunst[1]. Ich brauche deswegen nur nochmals kurz auf diese Beziehungen hinzuweisen. Daß der Grundton langsam und stoßfrei einschwingt, wird durch einen geringen Winddruck und Verwendung von Tonkanzellenladen erreicht. Dank der verhältnismäßig weiten Mensuren der Grundregister 16′ und 8′ kann sich der Grundton im stationären Endzustand aber auch wirklich kräftig ausbilden. Um demgegenüber auch gewisse Obertöne beizubehalten und ihnen das rasche Ansprechen zu erleichtern, nimmt man niedrige Aufschnitte und möglichst wenig Kernstiche. Auf der anderen Seite werden zahlreiche Oberton- und gemischte Register disponiert und damit die Oktavpyramide vollständig ausgebaut. Diese orgelbautechnischen Maßnahmen ermöglichen jene unerhörte Vielgestaltigkeit und Wandelbarkeit sowohl in den stationären Klangmischungen als auch in den Klangübergängen, die wesentlich verantwortlich sind für die vielbewunderte, außerordentlich

---

[1] Dom Bedos de Celles, L'art du facteur d'orgues, Bordeaux 1766—1778; Neudruck Kassel 1934—1936.

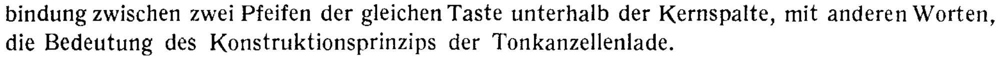
lebendige und glänzende Klangwirkung der Meisterwerke der vorbarocken und barocken Orgelbaukunst, wie wir sie auch heute wieder als richtungweisend anerkennen.

Nachtrag

Herr Jos. Mertin, Wien, erzählte mir im Anschluß an meinen Vortrag von einer sehr bemerkenswerten Entdeckung, die er vor etwa 20 Jahren in der Orgel des Benediktinerstiftes zu Braunau gemacht hat. Im Pedal dieser Orgel, die im Anfang des 18. Jahrhunderts vermutlich von Engler erbaut und leider vor einigen Jahren abgebrochen wurde, stand ein gedackter 32′ aus Holz, der sich durch eine überraschend gute und pünktliche Ansprache auszeichnete. Die Nachforschung ergab folgendes: In der tiefsten Oktave trugen die Pfeifen des 32′ auf dem Rücken eine offene 4′-Flöte, ebenfalls aus Holz, so daß der 32′ und der 4′ eine gemeinsame Rückwand hatten (vgl. die nebenstehende Abb. 20). Der 4′ besaß keine eigene Windzuführung. Er bezog seinen Wind vielmehr durch eine aus der gemeinsamen Rückwand übermäßig weit ausgestochene Öffnung direkt aus dem Pfeifenfuß des 32′. Der 32′ und der 4′ waren also akustisch besonders eng miteinander gekoppelt, und zwar unmittelbar unterhalb des Kernes. Der 4′ war außerordentlich schmal labiert und so leise intoniert, daß man ihn kaum einzeln heraushören konnte. Wenn man aber die 4′-Flöte durch eine Störung im Pfeifenmaul am Erklingen hinderte, sprach der 32′ nur sehr schlecht an! Hier wurde also dem Wind, bevor er durch die Kernspalte des 32′ hindurchströmte, schon eine 4′-Schwingung (8. Teilton) überlagert, die trotz ihrer geringen Amplitude den Aufbau des 32′-Grundtones außerordentlich stark zu beschleunigen vermochte[1].

Abb. 20

Diese Erscheinung ist ein Musterbeispiel für die in der vorliegenden Arbeit ausgeführten, aus den physikalischen Untersuchungen und Betrachtungen gefolgerten Gedankengänge. Man sieht, daß die alten Orgelbaumeister die Möglichkeit zur Beeinflussung des Klangeinsatzes durch einen höheren Teilton in hervorragender Weise auszunutzen verstanden haben. Darüber hinaus erkennt man aber auch auf das eindringlichste die Bedeutung einer unmittelbaren Verbindung zwischen zwei Pfeifen der gleichen Taste unterhalb der Kernspalte, mit anderen Worten, die Bedeutung des Konstruktionsprinzips der Tonkanzellenlade.



[1] Herr Mertin hat mir liebenswürdigerweise erlaubt, an dieser Stelle über seinen interessanten Fund in der ehemaligen Braunauer Orgel zu berichten.

Neue Bücher

Hermann F. Hoffmann,

Die Schichttheorie — eine Anschauung von Natur und Leben. Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1935. Geh. 5.— RM.

Erich Rothacker,

Die Schichten der Persönlichkeit. Verlag von Joh. Ambr. Barth, Leipzig 1938. Geh. 7.50 RM.

Eduard Ortner,

Biologische Typen des Menschen und ihr Verhältnis zu Rasse und Wert. Georg Thieme Verlag, Leipzig 1937. Kart. 7.50 RM.

Ludwig Ferdinand Clauß,

Rassenseele und Einzelmensch — Lichtbildervortrag. J. F. Lehmanns Verlag, München-Berlin 1938. Geh. 2.40 RM.

Beim musikalischen Schaffen und Erleben spielen die Vorgänge in der Tiefe der Psyche eine ausschlaggebende Rolle. Die Musikwissenschaft, die nicht im Stofflichen und Oberflächlichen hängen bleiben, vielmehr ihrem Gegenstand auf den Grund dringen will, wird daher künftig mehr als bisher versuchen müssen, von sich aus in diese Tiefen vorzudringen. Dabei wird ihr die Kenntnis der Forschungswege und -ergebnisse der Tiefenpsychologie, die sich jenen Grundvorgängen seit längerem zugewandt hat, gewiß förderlich sein. Es sei daher im folgenden unternommen, die wichtigsten neueren Werke dieses Forschungszweiges in Kürze zu besprechen.

Gemeinsam ist ihnen allen das Bemühen, über die in der Helle des Bewußtseins ablaufenden Vorgänge der Wahrnehmung, des Denkens und Wollens, Fühlens und Empfindens hinaus die jenseits aller Wachheit liegenden, aber eben ursächlichen und steuernden Kraftströme der wissenschaftlichen Erkenntnis zu erschließen. Dabei stellte sich immer mehr die Notwendigkeit heraus, zu neuer Ordnung und Sichtung der Gesamtheit psychischer Grundgegebenheiten und Geschehnisse zu kommen, um ihr gewordenes und wirkendes Zueinander einheitlich zu erfassen. Hier lag der Gedanke des Geschichtetseins, der Schichten im geologischen Sinne nahe; daher fanden sich immer wieder Ansätze zu psychologischen Schichttheorien. Systematisch durchgeführt haben allerdings solche Schau erst in den letzten Jahren Hoffmann und Rothacker in ihren obengenannten Arbeiten. Sie gehen beide von der biologischen Gegebenheit der Scheidung in Alt- und Neuhirn und der darin bedingten Entwicklungs- und Wesensunterschiedenheit von Mensch und Tier aus.

Hoffmann scheidet Stoff vom Leben und weist hin auf die untrügliche Verwandtschaft des Lebens mit seinem stofflichen Urgrund, aber auch auf den unüberbrückbaren Wesensunterschied. Die Gesetze der tieferen Schicht reichen damit in die höhere hinein (S. 8). Schon in den tiefsten Schichten des Leibes findet er psychische Kraftströmungen, „Psychoide", in dem Bereich, in welchen das Bewußtsein nicht dringt. Und so entfaltet sich ihm „mit der leiblichen Gliederung das Psychoid der Anfangsstufen zu immer differenzierteren Stufen, die schließlich als unterscheidbare Schichten: Trieb–Seele–Geist uns vor Augen stehen" (S. 47). Psyche ist ihm somit eine „Funktion des Gesamtorganismus" (S. 48). Zwischen dem Psychischen und seinem leiblichen Fundament herrschen Wechselwirkungen sowohl als auch Parallelismen (S. 54). Im seelisch-geistigen Bereich steht Trieb gegen Wille, Fühldenken gegen Ratio; Unmittelbarkeit und Beherrschung, Fühlen und Sollen sind wechselnde Pole (S. 14ff.). Aber alle Schichten dienen dem Leben, jede in ihrer Weise der Art- und Icherhaltung. Deshalb kann auch nach Hoffmanns Meinung Klages' Auffassung des Geistes als Widersacher der Seele nicht bestehen; denn es geht nicht an, die höchste Schicht des Geistes als lebensfeindlich anzusehen (S. 38). Und so sichert allein volle Schichtharmonie die ausgeglichene Persönlichkeit. Schichtverstöße — konstitutionell bedingte wie von außen hervorgerufene — führen zu den ausgeprägten „Typen des rationalen

Menschen, des Triebmenschen und des Gefühlsmenschen" (S. 69). Sie verursachen in ihrer Steigerung schließlich Psychosen und Psychopathien, die Hoffmann als Schichtdissonanzen verschiedener Richtung ausführlich und systematisch schildert (S. 69ff.).

Diese Schichten unternimmt Rothacker nun weiter zu differenzieren. Er legt der Tiefenperson ganz besondere Bedeutung bei, weil ja die Menschen praktisch aus ihr heraus leben und diesen Lebensstrom punktuell durchsetzen mit Verhaltungen, zu deren Kontrolle und Steuerung das Bewußtsein im Sinne der Wachheit aufgerufen wird (S. 12). Das Ich als Kontrollinstanz fügt den Funktionen der Tiefenperson kontrollierende und lenkende Akte hinzu. Unterbaut ist letztere noch von der Vitalschicht (Vitalseele), der vegetativen und emotionalen Schicht, deren Rhythmen insbesondere in kosmische, vitale und gesellige Rhythmen uns eingliedern (S. 23). Aber auch die Tiefenperson ist an die Umwelt gebunden, bezieht sie in sich ein und schlägt auch wieder in ihr Wurzeln. All ihr Erleben aber ist nicht bloß animalisch, sondern dämonisch im Goetheschen Sinne (S. 45). Entwicklungsmäßig findet im ernüchternden Wahrnehmen, nach gefühlsbeladener Ausgangsstellung alles Gegenstandsbewußtseins und Vorstellungslebens, mit dem Fortschreiten vom Nahsinn zum Fernsinn (S. 39), ein immer stärkeres Abstandnehmen von der Welt der Gegenstände statt, wird die Stufe magischer Einheit verlassen. In der Tiefenperson, der *Es*-Schicht, geht sowohl eine Vorform des Bewußtseins: das „Innesein" (S. 47), wie auch ein vorbewußtes Denken vor sich (S. 57). Überhaupt sieht Rothacker die seelischen Funktionen alle Schichten sinngemäß durchgreifen (S. 62). Mit Hilfe der kontrollierenden Ich-Funktion ist die Personschicht, die Geistschicht Hoffmanns, aufgebaut. Ihre Funktionen stehen besonders leicht unter Ich-Aufsicht, sind aber trotzdem nicht weniger vorbewußt oder unbewußt als die der emotionalen Schicht (S. 58). Hier hält die Erinnerung als Klammer die Persönlichkeit zusammen, schafft dem Ich die Möglichkeit des Funktionierens. Erinnerung als Kern des Bewußtseins, die spezifischen angeborenen und erzogenen geistigen Fähigkeiten, die Ich-Kontrolle: sie spricht Rothacker als die drei wesentlichen Merkmale des Menschen an (S. 61). Die „maximale Fruchtbarmachung der jeweils vorhandenen Kräfte angesichts der jeweils bestehenden Lage ist notwendig"; Schichtunordnung führt zur Erkrankung (S. 51). Konkrete Handlungen sind durch ihre Zuordnung zu den Schichten der Gesamtpersönlichkeit besser zu verstehen, als zu einem konstruierten Total-Ich. Schichtlehre hebt die Auffassung von der Ganzheit der Persönlichkeit nicht auf (S. 95).

Aus dieser Tiefenschicht des Psychischen heraus entwickelt Ortner seine biologischen Typen und ordnet sie den Claußschen Rassetypen bei. Er geht dabei von einem einzigen, aber eben alle Schichten durchgreifenden, psychischen Vorgang aus: der jeweiligen Art der Grundbeziehung zwischen Organismus und Umwelt. In deren statischer Form hält der Organismus die Einflüsse der Umwelt von sich ab, in der dynamischen überläßt er sich ihnen widerstandslos (S. 11). Man kann sich freilich bei der Entwicklung seiner biologischen Typen des Eindrucks nicht erwehren, daß auch sie bereits aus Claußscher Sicht heraus gewonnen sind. Fruchtbar auch für die musikwissenschaftliche Schau werden vor allem Ortners Ausführungen über den „ästhetischen Ausdruck der Rasse" sein können, welchen er zunächst für das Gebiet der bildenden Kunst zu klären sucht. Aus seinen biologisch-rassischen Typen heraus sieht er intrahärent-fälische Gestaltung von der Materialidee bestimmt (S. 63). Intrafugal-westisches Sein kennzeichnet ihm der Monismus der Form (S. 69), extrapetal-nordisches Wirken der Dualismus von Stoff und Form (S. 75). Intralinquent-ostisches Kunstschaffen verrät die Dominanz des Stoffes (S. 81). Wenn Ortner bei all diesen Ausführungen aber schließlich die Rasse eben auch nur als einen der maßgebenden Faktoren ansieht, welche den Stil in seiner Gänze bilden, und zwar als einen lediglich hinzukommenden, attributiven Wert (S. 62), nicht grundbestimmenden, so kann man dem nicht beipflichten. Hier zeigen sich die weltanschaulichen Grenzen der Arbeit und damit deren nur bedingte Bedeutung für das Fragengebiet „Rasse und Kunst", ganz besonders auch so weit es sich um die Erkenntnis und Einordnung künstlerisch-einzelpersönlichen Schaffens handelt.

Hier wird wieder der neu erschienene Lichtbildervortrag „Rassenseele und Einzelmensch" von L. F. Clauß ganz besonders wichtig. Er scheidet das Rassentypische vom einzelpersönlich Charakterlichen in einer Darlegung, die sich einer Reihe von beigegebenen Bildern anschließt. Im Gestaltgesetz sieht er das Gesetz der Bewegung gegeben (S. 19), ein Gedanke, der für die rassische Erforschung der Zusammenhänge zwischen Schöpfer und Werk besonders wichtig und

noch gar nicht ausgeschöpft ist. Am Schluß bringt der Verfasser Beispiele für die entwicklungsbedingte Anteilsverschiebung, die Verlagerung des rassischen Grundakzentes bei gemischtrassigen Typen.

Alle die hier besprochenen Arbeiten weisen auf eine Tatsache hin: daß sich von den Schichttheorien und von den rassischen Typologien, welche die Persönlichkeit aus ihrer ganzen Tiefe heraus fassen, neue und wichtige Aufschlüsse über Schaffen, Schöpfer und Werk ergeben werden. Besonders die Klärung des jeweiligen Anteils von Erbgut und Umwelt im einzelpersönlich-künstlerischen Schaffen wird von den genannten Werken aus wertvolle Hilfe erhalten.

Siegfried Günther, Berlin-Britz

Beiträge zur musikalischen Ortsgeschichte

Ernst Klusen,

Das Musikleben der Stadt Krefeld. Ein Beitrag zur musikalischen Landeskunde des Rheinlandes. Krefeld-Uerdingen a. Rh. 1938.

Franz Bösken,

Musikgeschichte der Stadt Osnabrück. Die geistliche und weltliche Musik bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts. Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i. d. Schweiz, Heft 5. Regensburg 1937.

Rudolf Bauer,

Rostocks Musikleben im 18. Jahrhundert. Rostocker Studien, Heft 4. Herausgegeben von Prof. Dr. Willy Flemming. Rostock 1938.

Hans Rentzow,

Die mecklenburgischen Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts. Schriftenreihe „Niederdeutsche Musik" des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Rostock, Heft 2. Herausgegeben von Prof. Dr. Erich Schenk. Hannover 1938.

Günther Kittler,

Musikgeschichte der Stadt Köslin. In „Musik in Pommern", Mitteilungsblatt des Vereins zur Pflege pommerscher Musik und des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Greifswald, Heft 6 (1937), S. 57—94 und Heft 7 (1939), S. 131—175.

Erich Wennig,

Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena. I. Teil: Von den Anfängen bis zum Jahre 1750. Jena o. J. (1938).

Gerhard Pietzsch,

Sachsen als Musikland. Schriftenreihe „Der sächsische Kulturkreis". Verlag Heimatwerk Sachsen, Dresden o. J. (1938).

Georg v. Graevenitz,

Musik in Freiburg. Eine Darstellung Freiburger Musiklebens aus alter und neuer Zeit. Freiburg i. Br. 1938.

Seit dem letzten Bericht (III. Jhrg. 1938, S. 118ff.) hat das Schrifttum zur musikalischen Ortsgeschichte einen erfreulichen Zuwachs zu verzeichnen, ein Beweis tatkräftigen Bemühens um eine Aufgabe, die, in erster Linie von den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten betreut, dazu dienen soll, den deutschen Boden auf Wesen und Wirken seiner musikalischen Kräfte hin weiter zu durchforschen und damit an ihrem Teil zu einer umfassenden und vertieften Erkenntnis der deutschen Volksseele beizutragen. Noch steht freilich diese Aufgabe im Zeichen der Vorarbeit. Die musikalische Landschaftskarte Deutschlands hat nach wie vor viel dunkle Bezirke aufzuweisen, von Ausnahmen wie etwa dem sächsisch-thüringischen Kulturkreis abgesehen, der musikhistorisch als geschlossene Einheit heute hinreichend klar zu übersehen ist, um den Versuch einer auf die Eigenart von Blut und Boden sich beziehenden musikalischen Landeskunde zu rechtfertigen. So lange im übrigen noch so erhebliche Lücken klaffen, die vor allem in dem mangelnden Wissen um die Zusammenhänge von Kunst- und Volksmusik sich fühlbar machen, wird die Forschung zunächst auch fürderhin sich darauf beschränken müssen, mit Einzelarbeiten Bausteine heranzutragen. Mögen auch ortsgeschichtliche Untersuchungen,

zumal wenn sie nur einen zeitlich oder sachlich begrenzten Teil des musikalischen Geschehens betreffen, einen schmalen Raum erfassen, so braucht und soll damit bei aller wissenschaftlichen Gründlichkeit in der Ermittlung der örtlichen Sachlage das Blickfeld keineswegs eingeengt sein. Je deutlicher die Darstellung des musikalischen Eigenlebens zugleich dessen Beziehungen nach außen hin aufzudecken und im weiteren Umkreis das kulturell und soziologisch bedingte Spiel der Kräfte aus dem musikalischen Tatbestand abzulesen vermag, um so gesicherter wird die Grundlage sein, auf der aus der Fülle und Mannigfaltigkeit der Einzelergebnisse ein auch in seinen stammhaften Bindungen klar gesehenes musikalisches Landschaftsbild erstehen soll. Obwohl selbstverständlich, sei diese Forderung im voraus auch gegenüber einem Teil der vorliegenden Arbeiten ausgesprochen neben einem andern, hier gleichfalls nicht durchweg erfüllten Wunsch, den kultur- und geistesgeschichtlichen Hintergrund des musikalischen Schauplatzes in ein helleres Licht zu rücken. Besonders zu begrüßen ist — nicht allein wegen der Heimkehr Österreichs zum Altreich — ein Beitrag aus Tirol, mit dem sich die Musikforschung auf ein bis heute noch kaum berührtes Gebiet Großdeutschlands begibt[1], und es steht zu erwarten, daß auch das Sudetenland in Bälde für die musikalische Landesgeschichte weiter erschlossen wird, nachdem eine Erkundung der spätmittelalterlichen Stadt Eger bereits den Anfang gemacht hat.

Die erstgenannten Arbeiten weisen nach dem deutschen Westen und Norden, und zwar auf stammesartlich sehr unterschiedliche Gebiete. Wenn auch heute schon dank zahlreicher Einzelstudien eine rheinische Musikgeschichte wenigstens in groben Umrissen im Bereich der Möglichkeit liegt, so fehlt doch bisher in diesem Bilde ausreichende Kunde vom Niederrhein, der wiederum seine eigene kulturelle Note hat. Um so dankenswerter ist daher das Unternehmen Ernst Klusens, mit der Schilderung des Musiklebens der Stadt *Krefeld* auch in diese Gegend erstmals vorzustoßen und an einer etwa hundertjährigen Vergangenheit das Eigentümliche der städtischen Musikpflege aufzuzeigen. Zwei Tatsachen haben deren Entwicklung von vornherein entscheidend mitbestimmt: die Niederlassung mennonitischer Kaufleute im 17. Jahrhundert und der durch sie herbeigeführte industrielle Aufschwung (Seidenindustrie). Das bedeutete einerseits eine betonte Abgeschlossenheit des Lebenskreises in der Familie, später in geschlossenen Zirkeln — denen man übrigens auch anderwärts im rheinischen Gesellschaftsleben häufiger begegnet — andrerseits ein durch den wachsenden Wohlstand begünstigtes kräftiges Aufblühen der bürgerlichen Musikpflege, die entsprechend jener Lebensform und der geistigen Haltung der führenden Kreise ebenso in eifriger Hingabe an die Hausmusik wie später in der Betreuung des öffentlichen Musiklebens durch die vermögenden Fabrikantenkreise sich auswirkt. Von diesen Voraussetzungen aus und stets ihrer maßgeblichen Bedeutung für den Charakter des städtischen Musiklebens eingedenk, führt Klusen an Hand reichen Belegmaterials wechselvolle, zeitweise auch durch Politik und Religion beeinflußte Schicksale vor. Er gibt einen umfassenden Einblick in das Organisationswesen sowie in die Wirksamkeit der für Konzert, Theater und Kirchenmusik wichtigen Persönlichkeiten (die Namen von Beckerath und Scheibler haben hier besondere Bedeutung) und bezeugt aus der Fülle von Nachrichten über den mannigfaltigen Musikbetrieb, an dem die bevorzugte Pflege der Chormusik besonders auffällt, daß Krefeld dank dem tatkräftigen Unternehmungsgeist jener industriellen Kreise seinen Ruf als rheinische Musikstadt schon früh festigen konnte. In gedrängter Kürze setzt sich der Verfasser mit dem Kapitel Kirchen-, Schul- und Volksmusik auseinander, nicht ohne dem „Krefelder Gesangbuch" eine eingehendere bibliographische und stilistische Studie zu widmen. Als schöpferische Probe aus der Krefelder Musik ist dem gewandt geschriebenen Buch (Personenregister fehlt!) der 1. Satz einer anspruchslosen Klavier-Violinsonate des „Wacht am Rhein"-Komponisten Carl Wilhelm, eines der Leiter der Krefelder Liedertafel, beigegeben, der sich zweifellos als praktischer Musiker und erstmals als Veranstalter von Krefelder Musikfesten bedeutendere Verdienste erworben hat.

Ebensowenig wie der Niederrhein ist das nördlich anschließende, in den niedersächsischen Raum übergehende deutsche Grenzgebiet (Münster- und Emsland) bisher musikgeschichtlich

---

[1] Die Besprechung dieses Beitrags, des Buches von Walter Senn: „Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt. Musik, Schule und Theater der Stadt Hall in Tirol in der Zeit vom 15. bis zum 19. Jahrhundert" mußte aus Raumgründen für das nächste Heft zurückgestellt werden. Die Schriftleitung.

näher untersucht worden. Und doch wären gerade von diesem Randgebiet her, wo sich verschiedene Musikkulturkreise überschneiden, für die Frühbarockzeit wichtige Aufschlüsse über die Orientierung nach Westen oder Osten zu erwarten. Bis zu einem gewissen Grade bestätigt dies Franz Böskens Musikgeschichte der Stadt *Osnabrück*, seit E. Kruttges „Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle" (1924) und einer unlängst erschienenen, die Musikpflege an den westfälischen Adelshöfen behandelnden Arbeit (die wegen des jüdischen Verfassers an dieser Stelle nicht zu besprechen ist), der erste und zwar erfolgreiche Versuch, der musikalischen Vergangenheit dieser Landschaft weiter nachzugehen und an einem ihrer Hauptpunkte den Spaten anzusetzen. Daß der Verfasser das Schwergewicht der Darstellung auf die Kirchenmusik verlegt — sie nimmt vier Fünftel des Buches ein — ergibt sich aus der kulturgeschichtlichen Stellung der Stadt, die als Bischofssitz durch Jahrhunderte einen weiten Bezirk politisch und geistig beherrschte. Er konnte hier vor allem bezüglich der Dommusik aus einem umfangreichen Quellenbestande schöpfen, der die Entwicklung des kirchenmusikalischen Lebens bis ins Hochmittelalter zurückverfolgen läßt. Für die vorreformatorische Zeit vermag er allerdings, was Organisation und liturgische Vorschriften betrifft, dem von anderen Hochstiften her bekannten Bilde keine neuen Züge hinzuzufügen. In das Stadium örtlich denkwürdiger Ereignisse tritt die Geschichte erst mit der Reformation und besonders durch die in Osnabrück heftig betriebene Gegenreformation, die mit der Regelung aller kirchenmusikalischen Fragen im Sinne der Trientiner Beschlüsse sowie mit der Einführung des Cantus Romanus erst nach dem westfälischen Frieden endigte. Wohl zu Recht wird hier die Persönlichkeit des Bischofs Franz Wilhelm von Wartenberg, eines Schülers Carissimis, in seinen Verdiensten um die Neuordnung des Chorwesens gebührend hervorgehoben. Seiner Fürsorge in erster Linie ist auch die gesteigerte Pflege der Figuralmusik zuzuschreiben, die bis Ende des 18. Jahrhunderts, d. h. bis zum Zeitpunkt ihrer Abschaffung, wie es scheint, vorwiegend Werke italienischer Meister bevorzugte. Ein an Einzelheiten weniger reichhaltiges, doch in den Hauptzügen ebenso klar herausgestelltes Bild bietet der Abschnitt über die in zwei Kirchen beheimatete evangelische Kirchenmusik. Unter strenger Aufsicht des Stadtrats stehend, kennzeichnet sie zunächst ein konservativer Geist nach Maßgabe der auch für die Musikübung aufschlußreichen 1. Kirchenordnung von 1543; erst im folgenden Jahrhundert nimmt sie die Pflege der Motette und schließlich im Zeitalter des Hochbarock den konzertanten Stil auf. Die Nachrichten über die zum Teil auch schöpferisch tätigen Kantoren und ihre nahen Beziehungen zu der nord- und mitteldeutschen Überlieferung verdichten sich zu der Tatsache, daß Osnabrück „in seiner Kantorenmusik der letzte Vorposten nieder- und obersächsischer Musikentwicklung gegen Westen war". Inwieweit dem niederländische Einwirkungen entgegenstehen, wird sich erst aus weiterer Lokalforschung ergeben. Über Orgeln und Organisten der Kirchen beider Konfessionen enthält die Arbeit manches Wissenswerte, vor allem wird dem Orgelhistoriker die Mitteilung einer Reihe von Orgeldispositionen willkommen sein. Die weltliche Musik behandelt der Verfasser wesentlich kürzer, und es ist schade, daß ihre Schilderung nur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts reicht. Was über Spielleute, Stadtmusikanten, bürgerliches Brauchtum, Konzert- und Theaterwesen berichtet wird, bestätigt das von anderen Städten her vielfach bekannte Bild, ohne örtliche Eigentümlichkeiten oder besondere Ereignisse zu vermerken. Immerhin bietet die Auswertung der beigegebenen Übersichten über die Liebhaberkonzerte und Opernaufführungen in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts einen lehrreichen Einblick in den Wandel der Geschmacksrichtungen. Mag im übrigen die Quellenausbeute für das Kapitel Weltliche Musik offenbar nicht sehr ergiebig gewesen sein, so wäre jedenfalls eine stärkere Aufhellung der geistigen und gesellschaftlichen Grundlagen der Schärfe des musikalischen Bildes zustatten gekommen. Gleichwohl verdient die Arbeit im ganzen als wertvoller Beitrag zur Musikgeschichte des niedersächsichen Raumes volle Anerkennung. Sollte der Verfasser seine ursprüngliche Absicht, die Geschichte des ganzen Hochstifts einschließlich des Emslandes zu untersuchen, noch verwirklichen, so nähme er im Interesse der musikalischen Landschaftskunde damit eine besonders verdienstliche Aufgabe in Angriff.

Auch bezüglich Mecklenburgs hat, wie der beste Kenner dieser Landschaft, E. Schenk, feststellt[1], die Wissenschaft noch viel Vorarbeit zu leisten, um hier die musikalische Vergangenheit

---

[1] E. Schenk, 650 Jahre Musik in Mecklenburg. Deutsche Tonkünstler-Zeitung 1933, H. 9 u. 10.

sowohl in ihrem geschichtlichen Tatbestand als auch besonders hinsichtlich ihrer stammesartlichen Bedingtheit klar zu überschauen. In diesem Sinne bedeutet die als Dissertation entstandene Schrift von Rudolf Bauer über *Rostocks* Musikleben im 18. Jahrhundert eine willkommene Bereicherung. Der Verfasser hat sich für seine Arbeit keineswegs den „dankbarsten" Zeitabschnitt ausgewählt, denn den Schwerpunkt der Musikkultur, die in den Jahrzehnten um 1600 in Rostock in schöner Blüte gestanden, hatte die Stadt im 18. Jahrhundert an den Schweriner Hof abtreten müssen, und unter den Trägern ihres Musiklebens ist in dieser Zeit keiner, der sich etwa mit dem bedeutenden Meister Daniel Friderici messen könnte. Andrerseits aber mußte ein Wandlungsstadium, „in dem die Musikpflege verbürgerlicht, an Stelle des Hofes die bürgerliche Gesellschaft als Träger einer neuen Musikkultur tritt", wiederum einen besonderen Anreiz bieten, allerdings zugleich mit der dringlichen Forderung, ein solches im Zeichen des Dualismus von „Hanseatengeist und Feudalkultur" stehendes Thema mit dem nötigen Scharfblick für die gesamtkulturellen Zusammenhänge zu behandeln. Wenn auch der Verfasser nach dieser Richtung hin seiner Aufgabe nicht voll gerecht geworden ist, so hat er sie jedenfalls im Hinblick auf den musikgeschichtlichen Ertrag mit gutem Erfolg durchgeführt. Die sorgfältige Darstellung stützt sich auf eine umfassende Quellenkenntnis, die durch erstmalige Heranziehung sämtlicher erreichbaren Zeitungen jener Periode erweitert werden konnte, und überdies gereicht es ihr zum Vorteil, daß auch genügend einschlägiges Notenmaterial zur Verfügung stand. Im Gesamtbild der städtischen Musikpflege tritt naturgemäß der Anteil der Universität als örtliche Besonderheit besonders hervor. Das gilt ebenso für die akademischen Feste wie für die von der Studentenschaft bei verschiedenen Anlässen dargebrachten Abendmusiken, die aber nicht vom Collegium musicum — ein solches bestand nur ganz kurze Zeit — sondern von den Stadtmusikanten ausgeführt wurden. Obwohl die Belege für die akademische Musikpflege nicht sehr reichhaltig sind und manche Frage (nach der Musik selbst und ihrer Aufführungspraxis) offenlassen, so weisen doch schon die vorhandenen der Universität eine verhältnismäßig bedeutsame Stellung im musikalischen Leben Alt-Rostocks zu. Äußerlich hat auch die Kirche darauf Anspruch, sofern kantatenmäßige Gelegenheitsaufführungen und konzertähnliche Passionsmusiken eine Scheinblüte vortäuschen, die den innern Verfall einer ehrwürdigen Überlieferung nicht verleugnen kann. So wenig der Niedergang der evangelischen Kirchenmusik auch für Rostock zu bezweifeln ist, so hätte diese Tatsache doch eine eingehendere örtliche Beweisführung verdient; dazu wären eine ganze Reihe völlig unbeachtet gebliebener Fragen (Liturgie, Kirchenlied, Orgelspiel usw.) heranzuziehen gewesen. Abgesehen von der zeitweiligen Anwesenheit des herzoglichen Hofes hat von der Jahrhundertmitte ab das Bürgertum das musikalische Schicksal der Stadt mit wachsendem Selbstbestimmungsrecht in der Hand. Das zeigt sich in der schon 1757 erfolgten Einrichtung von Liebhaberkonzerten wie in dem zunehmenden Interesse an Konzerten auswärtiger Virtuosen, durch die vornehmlich auch ein musikalischer Kulturaustausch mit den nordischen Ländern zustande kam; das beweist ferner die Entwicklung des Theaters und nicht zuletzt eine beachtliche Pflege der Hausmusik, die zugleich die Frage des Musikunterrichtswesens aufrollte. Aus der Fülle von Nachrichten über all diese Interessengebiete verdient ein in das Kapitel Musikerziehung einschlägiges Dokument Beachtung: eine umfangreiche Abhandlung des Rostocker Jakobiorganisten Eucharius Florschütz „Vom Unterricht auf dem Klavier und der Violine", nicht wegen origineller Gedanken und Grundsätze, sondern weil ihr Verfasser mutig und heilsam gegen die Unarten des Dilettantismus zu Felde zieht. Mit Recht ist diesem auch sonst verdienten Musiker am Schluß des Buches mit der Würdigung seines Lebens und seiner Werke ein kleines Denkmal gesetzt.

In letzter Stunde ging dem Unterzeichneten noch eine Arbeit zu, die an dieser Stelle insoweit kurz besprochen sei, als ihr Inhalt das Thema Musikalische Landschaftskunde berührt. Wenn auch „Die mecklenburgischen Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts", die Hans Rentzow einer stilkritischen Untersuchung unterzieht, zumeist keine geborenen Mecklenburger waren, so macht der Verfasser doch mit Recht geltend, daß „bei der Beurteilung ihres Schaffens neben den wesentlichen Kräften des heimatlichen Volkstums die Wichtigkeit der neuen Umwelt, der Landschaft, des Volksstammes und der bodenständigen Überlieferung keineswegs vergessen werden darf". Er kann und will freilich nicht beweisen, daß es in der nach der Mitte des Jahrhunderts beginnenden mecklenburgischen Liedgeschichte zur Ausprägung eines bodenbedingten

Eigenstils gekommen sei, denn alle von ihm vorgeführten Tonsetzer, unter denen Hertel, Westenholz, Cleemann und ein Anonymus besonders interessieren, orientierten sich nach zeitgemäßen Richtpunkten (Hamburg, Berlin, Zumsteeg). Wenn trotzdem eine Verbundenheit ihrer Kunst mit der Umwelt behauptet wird, so jedenfalls begründetermaßen in dem Sinne, daß diese vielfach unmittelbare schöpferische Anregung gab — unter den Dichtern sind auch Landsleute — und daß das geschaffene Liedgut wiederum in die Landschaft einging, um ein wichtiger Bestandteil der Musikpflege zu werden, zumal in einer Zeit, da das Bürgerhaus und die musikalischen Lesezirkel sich dieser neuen Liedkunst bemächtigten. Das war erst gegen Ende des Jahrhunderts, nachdem das mecklenburgische Liedschaffen lange stillgelegen. Im übrigen vermag der Verfasser das musikalische Landschaftsbild nicht unwesentlich zu verdeutlichen, indem er in einem eigenen Abschnitt „Beiträge zur mecklenburgischen Musikpflege im ausgehenden 18. Jahrhundert" über Ludwigslust, Schwerin, Rostock, Güstrow und die Strelitzer Lande manches Wissenswerte berichtet. Nicht zuletzt auf Grund seiner ortsgeschichtlichen Erfahrung dürfte es ihm gelungen sein, „das Kulturbild der mecklenburgischen Heimat auch von der Liedgeschichte her lebendig und bewußt machen und vervollständigen zu helfen".

Ähnlich wie in Mecklenburg liegen zur Zeit die Verhältnisse in Pommern. Dem ersten energischen Vorgehen Hans Engels und der weiteren Pionierarbeit seines Nachfolgers an der Universität Greifswald, Walter Vetter, ist es — in Verbindung mit dem Verein zur Pflege pommerscher Musik — zu danken, daß auch dieses Gebiet für die musikalische Landschaftskunde planmäßig erschlossen wird. Die ersten Früchte solchen Bemühens sind bereits in „Landschaftsdenkmalen" sowie in der Zeitschrift „Musik in Pommern" niedergelegt. Richtete sich bisher das Augenmerk auf die Provinzhauptstadt und einige Plätze Westpommerns (Greifswald, Stralsund), so gibt jetzt eine kleine, fleißig und sorgfältig behandelte „Musikgeschichte der Stadt *Köslin*" von Günther Kittler erstmals einen Einblick in die Musikkultur einer ostpommerschen Stadt. Sie reicht zurück bis ins ausgehende 16. Jahrhundert, da Köslin Hauptsitz der Kamminer Fürstbischöfe aus dem Greifengeschlecht wurde und dadurch einen auch musikalisch sich auswirkenden kulturellen Auftrieb erfuhr, und sie verfolgt den Ablauf des musikalischen Geschehens bis in die Gegenwart. Von ihrem stofflichen Inhalt wird man weder überraschende Tatsachen noch etwa eine Begegnung mit bedeutenden Größen erwarten. Die bescheidene Enge, in der sich hier alles abspielt, ist ebenso bedingt durch die geistige Struktur des städtischen Gemeinwesens wie durch den allem Fremden schwer zugänglichen Charakter der Bevölkerung, zudem hat die abseitige geographische Lage der Stadt, zumindest bis zum Beginn unseres Jahrhunderts, dazu beigetragen, die Zufuhr musikkultureller Anregungen von der Ferne her zu unterbinden. So kennzeichnet sich denn auch das zähe Festhalten an bodenständiger Überlieferung schon darin, daß von jeher die Träger der städtischen Musikpflege mit kaum einer Ausnahme Landsleute waren. Im einzelnen bietet die archivalisch und literarisch gut fundierte Schilderung in jedem Bereich, sei es über die Musik im Herzogsschloß und in der Kirche oder über die Tätigkeit der Stadtmusikanten, das gewohnte Bild. Wollte man etwas Auffallendes daraus hervorheben, so allenfalls dies, daß einmal ein Militärmusiker das Organistenamt an der Stadtkirche erhielt oder daß der Stadtmusikus in Zeiten des Verdienstausfalls durch Verwendung als Ratskellermeister und Verwalter der Stadtwaage entschädigt wurde. Der Kösliner Musikpflege im 19. Jahrhundert stellt der Verfasser kein gutes Zeugnis aus; es seien „alte Gepflogenheiten von neuen Bestrebungen zerbrochen, meist aber nur aus Gleichgültigkeit abgestellt und neue Kunstwerte nur kümmerlich und mit wenig Überzeugungskraft an die Kösliner herangebracht worden." Immerhin aber stellt sich bei der eingehenden Darlegung der Verhältnisse doch ein Aktivposten im musikalischen Erbe dieses Zeitalters heraus: die ausgedehnte, wenn auch schließlich bedenklich zersplitternde Chorpflege, in deren Mittelpunkt das Oratorium steht. Und wohl in erster Linie auf Grund dieser Überlieferung war es möglich, in letzter Vergangenheit ein großzügiger angelegtes und auch von außen her vielfach befruchtetes Musikleben aufzubauen. Auch einige Komponisten, die nach Herkunft oder Wirksamkeit mit Köslin verknüpft sind, hat der Verfasser namhaft zu machen: für das 16./17. Jahrhundert Veit Garleben und Joh. Micraelius, beide in Stettin, sowie den Danziger Ratskapellmeister Andr. Hackenberger als Schöpfer von Sammlungen mehrstimmiger geistlicher Gesänge; aus der Neuzeit werden der Löwe-Schüler und -Amtsnachfolger K. Adolf Lorenz und der Kösliner Herm. Rohloff in ausführlicherer Würdigung ihres Schaffens vorgestellt.

Die folgende Arbeit weist in ein weit vertrauteres Gelände. Mit dem Begriff „Musik in Thüringen" verbindet sich die Vorstellung einer stammeseigenen, auf den ganzen Landschaftsraum einheitlich ausgebreiteten Überlieferung, die bei aller Verschiedenheit im Einzelnen auf Artgemeinschaft beruht, weil sie aus den Kräften ein und desselben musikalisch besonders gesegneten Bodens genährt ist. Die Musikkultur ist hier seit Jahrhunderten so dicht gesät, daß kaum eine Brachstelle besteht, ihr vielfach verzweigtes Wachstum im Bereich eng benachbarter fürstlicher Residenzen wie im kirchlichen und bürgerlichen Leben kennzeichnet sich nicht allein in der örtlichen Eigenentwicklung, sondern zugleich in der Fülle gegenseitiger Beziehungen. Zur Erkenntnis dieser Sachlage findet die Wissenschaft heute bereits geebnete Wege vor, denn durch zahlreiche, mehr oder weniger gründliche Einzelforschungen sind die thüringischen Lande bereits kreuz und quer auf ihre musikalische Vergangenheit hin abgeleuchtet worden, so daß nur wenige Stätten ihrer Erschließung noch harren. Die Musikgeschichte der Stadt *Jena* schreiben, heißt somit einen der letzten bisher unbekannten Hauptpunkte auf diesem Schauplatz dem musikalischen Landschaftsbilde einzuordnen. Dazu bietet die vorerst bis 1750 reichende Chronik von E. Wennig eine allerdings nicht vollwertige Grundlage. An Hand fleißig zusammengetragenen Stoffs zeigt der (inzwischen verstorbene) Verfasser auf, unter welch günstigen Voraussetzungen das Musikleben in dieser Stadt sich entfalten konnte, die in eine musikerfüllte Umgebung eingebettet liegt und abgesehen von ihrer eigenen kulturellen Regsamkeit aus dem geistigen und künstlerischen Austausch mit bedeutenden Nachbarstädten wie Weimar, Erfurt, Weißenfels, Naumburg lange Zeit hindurch großen Nutzen zog. Um das Wichtigste aus dem Buch kurz zu skizzieren: Erst seit der Gründung der Universität lichtet sich allmählich das musikgeschichtliche Dunkel, und es ist wiederum bezeichnend, daß für alle Zukunft die Hochschule das musikalische Gepräge der Stadt bestimmt, nicht allein in bezug auf die Ausübung, sondern auch durch ein stark betontes wissenschaftliches Interesse an der Musik. Den Notzeiten des dreißigjährigen Krieges folgt ein Halbjahrhundert allenthalben gedeihlicher Aufbauarbeit, die, durch die Übersiedlung des Herzogs Bernhard von Weimar nach Jena begünstigt, vor allem an das verdienstliche Wirken des Hofkapellmeisters Adam Drese sich knüpfte und gleicherweise Stadt, Kirche und Universität wirksam erfaßte. Und in der Folge trat mit Joh. Nikolaus Bach ein Mann in den Mittelpunkt der städtischen Musikpflege, der dazu berufen war, in seiner Eigenschaft als Universitäts-Musikdirektor wie als maßgebender Betreuer der Kirchenmusik das musikalische Ansehen der Stadt weiter zu mehren. Daß Jena als Musikstadt damals in gutem Ruf stand, beweist allein schon die ansehnliche Zahl der durch die dortige Hochschule gegangenen Musikstudenten. Den Verlauf dieser Entwicklung hat der sammeleifrige Verfasser im Einzelnen mit Hilfe vieler Belege zu verdeutlichen versucht. Doch dürfen bei aller gerechten Anerkennung manche die Methode der Darstellung betreffenden Mängel nicht verschwiegen werden. Wenn Musikpflege den lebendigen Organismus aller jeweils örtlich gegebenen schöpferischen und praktischen Äußerungen auf dem Gebiet der Tonkunst bedeutet, so muß ihre Beschreibung grundsätzlich auf eine klare Trennung der Teilgebiete bedacht sein, um diese in ihrem Eigenleben recht erfassen zu können. Auch der Titel „Chronik" berechtigt nicht zu einem in dieser Hinsicht völlig planlosen Vorgehen, das von Anfang bis Ende die musikalischen Belange von Universität, Kirche und Stadt fortwährend bunt durcheinanderwirft. Ferner fehlt es in der Wahl und Benutzung der Quellen am nötigen Blick für Wesentliches und Unwesentliches. Wozu die Unmenge mit biographischen Notizen versehener Namen, die mit dem örtlichen Musikgeschehen im Grunde wenig zu tun haben? Der begreifliche Stolz auf berühmte Musiker, die einmal Jenaer Studenten waren oder ihre Werke dort verlegt haben, sonst aber in keiner Beziehung zur Stadt stehen, durfte nicht dazu verleiten, die Chronik allzusehr mit fremden Federn auszuschmücken. Anstatt solch unsachlichen Ballasts, der nebenbei den Eindruck erweckt, als wolle der Verfasser aus der Not eine Tugend machen, wäre es vielmehr erwünscht, von den erhaltenen Kompositionen Jenaer Meister (wie Quitschreiber, Erichius, Drese) Näheres zu erfahren. Im übrigen würde eine umfangreichere Literaturkenntnis — offenbar wurden außer dem ortsgeschichtlichen Schrifttum nur Lexika herangezogen — manche vagen Vermutungen und Trugschlüsse unausgesprochen gelassen haben. Das Buch wendet sich an einen breiten Leserkreis und entspricht auch in seiner sympathisch geschriebenen Art diesem Zweck. Das macht weder die erwähnten Aussetzungen gegenstandslos noch den Einspruch gegen die vom Verfasser selbst für seine Arbeit behauptete

wissenschaftliche Zuverlässigkeit. In den allgemeingeschichtlichen Orientierungen, die für den Laien nicht genau genug sein können, und in den (zum Teil überflüssigen) erklärenden Fußnoten begegnet man allerlei Unklarheiten sowie auch sachlichen Irrtümern. Einige seien hier berichtigt. S. 29: Es ist falsch, daß im mehrstimmigen Satz erst „unter der Einwirkung der Monodie die Oberstimme sich durchsetze" (NB. Osiander); S. 40: der „Daphne"-Text ist nicht erst nach der Torgauer Aufführung ins Deutsche übersetzt worden; S. 79: die *e*-moll-Messe von Joh. Nik. Bach ist nicht verschollen (vgl. Spitta, Bach I, 130); S. 88: wenn die Angabe, Johann Hausen sei einer der Erfinder der Halbtonharfe (?), zutreffen sollte, so liegt jedenfalls ein instrumentenkundlicher Irrtum vor in der Behauptung, daß der bei dieser Harfe möglicherweise verwendete Pedalzug „schon bei der Scordatura der Violine versucht worden sei". Gemeint ist damit wohl der Kapodaster, der aber bekanntlich für die Scordatur der Streichinstrumente nicht in Frage kommt. Trotz der vielen notwendigen Abstriche soll jedoch der Wennigschen Arbeit ein gewisser Wert für die musikalische Landschaftskunde Thüringens nicht abgesprochen werden. Die offene Kritik mag vielleicht dem von dem Sohn des Verfassers in Aussicht gestellten II. Teil der Jenaer Musikgeschichte (1750—1860), der an sich sehr begrüßenswert wäre, zugute kommen.

Für das gleiche Gebiet, jedoch in weiterer Begrenzung, hat das neue Schrifttum auch einen Beitrag zur musikalischen Landschaftskunde aufzuweisen. „*Sachsen* als Musikland" — unter diesem Titel behandelt ein schmuckes Bändchen von Gerhard Pietzsch jenen Raum, der nicht allein das heutige Sachsen, sondern den gesamten obersächsischen Kulturkreis einschließlich Thüringens umfaßt und der als „Deutschlands fruchtbarste Musiklandschaft" zu gelten hat. Das sachliche Gewicht des Themas und die Fülle des Stoffs stellte den Verfasser vor keine leichte Aufgabe, zumal in Rücksicht auf die gebotene Kürze der Darstellung, derzufolge er sich darauf angewiesen sah, das Musikgeschehen auf diesem Schauplatz nur in einigen großen Linien zu umreißen. Das ist ihm jedenfalls insofern vortrefflich gelungen, als er gestützt auf eine gründliche und umfassende Kenntnis der musikalischen Vergangenheit seines Heimatlandes die wichtigsten Begebenheiten und Gestalten der sächsisch-thüringischen Kunstmusik in einem scharf und lebendig gezeichneten Bilde vorführt. In eindrucksvollen Ausschnitten, die in zeitlicher Folge jeweils einen Bericht über „Musikpflege" und über „Komponisten und Werke" enthalten, entrollt sich hier eines der denkwürdigsten Kapitel deutscher Musikgeschichte. Was an großen und folgenschweren Ereignissen auf sächsischem Boden sich abgespielt hat, von den Geschehnissen der Reformationszeit angefangen bis zu Wagners Dresdener Kampfzeit, wird dem Leser ebenso eindringlich nahegebracht wie die stattliche Reihe von Groß- und Kleinmeistern, die das musikalische Schicksal der sächsisch-thüringischen Landschaft in die Hand nahmen. Allerdings ist das 19. Jahrhundert etwas kurz dabei weggekommen, und man hätte z. B. auf die Ausführlichkeit des Wagnerschen Bildes gern verzichtet, wenn dafür Komponisten wie Franz, Volkmann und Draeseke ihre verdiente Würdigung erfahren hätten. Auch sonst wäre vielleicht hier und da noch mehr Sparsamkeit in lebensgeschichtlichen Angaben angezeigt gewesen zugunsten wichtiger Dinge, die nicht oder nur andeutungsweise berührt werden. Der Vermerk von Neuausgaben sächsischer Musik (hier fehlen unter anderem die Reichsdenkmale) dürfte dem Musikfreund jedenfalls dienlich sein, ebenso wie das angehängte knappe Literaturverzeichnis. Da auch dies Büchlein sich „vorzugsweise an die musikalischen Laien, die schaffenden und nachschaffenden Künstler und an die Jugend wendet", muß die im allgemeinen gut verständliche Form der musikstilistischen Erläuterungen, die durch einige klug gewählte Notenbeispiele an Anschaulichkeit gewinnen, als besonderer Vorzug hervorgehoben werden. Und eine Auslese schöner Bilder kommt überdies dem Interesse des Lesers wirksam entgegen. Besteht somit über den Wert dieser Arbeit insofern keinerlei Zweifel, als sie mit allem Geschick eine streng wissenschaftliche Einführung in die musikgeschichtlichen Tatsachen bietet, so bleibt doch die Frage offen, ob sie zugleich die wesentlichste Aufgabe der musikalischen Landschaftskunde, den bodenständigen Voraussetzungen des Kunstgeschehens nachzugehen, in vollem Maße erfüllt. Was auf dem Schauplatz vor sich geht und hier unvergleichlich zu geschichtlicher Größe heranwächst, muß um so tiefer in den Kräften wurzeln, die durch Stammesart und -anlage bedingt sind. Erst ganz zum Schluß streift der Verfasser flüchtig das sächsisch-thüringische Volkslied. Indem er da mit Recht das „Singen und Sagen" als die hervorragendste Begabung des Stammes be-

zeichnet, bringt er selbst am deutlichsten zum Bewußtsein, in seiner Gestaltung des musikalischen Landschaftsbildes auf die inneren Zusammenhänge zwischen Kunst- und Volksmusik zu wenig Bedacht genommen zu haben. Unter diesem Gesichtspunkt hätte sich auch für den Darstellungsplan eine andere stoffliche Gewichtsverteilung vielleicht als zweckmäßig erwiesen, und zwar zugunsten der Ausführungen über die Musikpflege, in denen man das landschaftlich Eigentümliche sowie die allgemeinen kulturellen und soziologischen Grundlagen noch schärfer herausgearbeitet wünschte. Sollte einmal eine Neuauflage des Buches notwendig werden, so würden Änderungen nach dieser Richtung hin seinem sonst anerkannten wissenschaftlichen Wert gewiß zuträglich sein.

In die Reihe der süddeutschen Hauptplätze ist nun auch *Freiburg (Br.)* mit einer Beschreibung seiner musikalischen Vergangenheit getreten. Verhältnismäßig spät, wenn man bedenkt, welch hohe Geltung von altersher dem Brennpunkt des alemannischen Kulturkreises im deutschen Geistesleben zukommt und welch bedeutende Stellung Freiburg seit Jahrzehnten als Musikstadt einnimmt. Dies letzte mag für den Verfasser G. v. Graevenitz den Ausschlag gegeben haben, in seinem ebenfalls für einen breiten Leserkreis bestimmten Buch das Schwergewicht auf die Neuzeit zu legen. Der Wissenschaftler wird es daher bedauern, daß auf das Freiburger Musikleben früher Zeiten nur Streiflichter fallen, die die bisher mangelhafte, auf nur wenigen Sonderstudien beruhende Kenntnis — eine Geschichte der Münstermusik ist z. B. noch nicht geschrieben — nicht wesentlich bereichern. Dessenungeachtet verdienen auch die auf das ausgehende Mittelalter bezüglichen Beiträge volle Beachtung, weil sie im Rahmen der Gesamtschau das Bild in weiterer Sicht nach rückwärts bedeutsam beleben und in denkwürdigen Beispielen die alteingewurzelte Musikkultur von Stadt und Landschaft bezeugen, sei es die Studie über die Minnesänger im Breisgau mit Hartmann von Aue an der Spitze oder die vortreffliche Zeichnung der Humanistengestalt Glareans, der jahrzehntelang der Freiburger Universität zur Zierde gereichte, oder auch die vereinzelten Nachrichten aus dem Dombereich mit dem Hinweis auf den Dechanten und Kontrafaktor Heinrich von Laufenberg und frühgeschichtlichen Notizen über den Freiburger Orgelbau. Während die Barockzeit bei der Stoffverteilung leider leer ausgeht und das musikalische Rokoko nur in zwei reizvollen Ausschnitten aus dem höfischen Musikleben örtlich umschrieben ist, öffnet sich mit dem 19. Jahrhundert der Blick auf einmal nach allen Seiten. Aus der Fülle der Ereignisse und Gestalten, der Vorgänge im Leben der einzelnen musikalischen Einrichtungen wie der in die Organisation der Musikpflege maßgeblich eingreifenden Zeitfragen entsteht nunmehr ein ebenso umfassendes wie vielfarbiges und fesselndes Bild, das bis in die Gegenwart fortgeführt auch noch die Folgeerscheinungen des nationalsozialistischen Umbruchs festhält. Nur wenige aus dem Bilde besonders hervortretende Einzelheiten seien erwähnt: die erfolgreichen Bestrebungen auf dem Gebiet des von der Sangesfreudigkeit weitester Kreise getragenen weltlichen und kirchlichen Chorlebens, die ausgiebige Pflege der Kammermusik, die sichtlich begünstigt durch die althergebrachte Vorliebe fürs häusliche Musizieren zu einem hochwertigen Faktor in der musikalischen Öffentlichkeit sich entwickelt und schließlich im Zusammenwirken mit Wissenschaft und Kirche auch auf die alte Musik fruchtbar übergreift; ferner der Anteil der Universität mit ihrer förderlichen Einflußnahme auf Fragen der musikalischen Praxis, Organisation und Erziehung, abgesehen von den Leistungen des Musikwissenschaftlichen Instituts auf seinem eigentlichen Arbeitsfelde (Freiburger Orgelbewegung), oder die stattliche Reihe bedeutender Persönlichkeiten, die schöpferisch oder ausübend die städtische Musikkultur mitformen halfen. Nicht zu vergessen endlich, daß deutscher Erfindergeist im Instrumentenbau (von der Spieluhr zum Welte-Mignon-Klavier) ein Ruhmesblatt in der musikalischen Stadtgeschichte beansprucht. Ein zielbewußter, auch in ungünstigen Zeiten nicht versagender Kulturwille steht hinter dem Freiburger Musikleben der letzten hundert Jahre; Musikfreude als Stammeseigenschaft, Unternehmungsgeist und organisatorisches Geschick sind seine glücklichen Vollstrecker. Dazu kommt noch als weitere Vorbedingung einer lebensstarken Entfaltung die Aufgeschlossenheit nach außen hin, die die Beziehungen zum badischen Land und weit darüber hinaus für die heimatliche Musikpflege nutzbringend verwertet, und nicht zuletzt eine auffallende Hellhörigkeit gegenüber den tönenden Zeichen der Zeit. Nicht erst seit 1933, und auch nicht nur in bezug auf die entscheidenden Vorgänge in der Kunstentwicklung, sondern auch gegenüber den neuauftauchenden musikpolitischen Zeitfragen. Den vielfältigen Stoff hat der Verfasser in einer zwang-

losen Folge kurzer, doch das Wesentliche enthaltenden Skizzen geschickt gemeistert und zu einem Mosaik von ausgezeichneter Gesamtwirkung vereinigt. Als langjähriger Musikberichterstatter mit dem musikalischen Genius loci aufs engste vertraut, verfügt er zugleich über viel geschichtliches Wissen; hier schreibt einer, der von Berufs wegen mitten drin in den Dingen steht und gleicherweise aus reicher Erfahrung und gesundem Urteilsvermögen schöpft. Und schließlich sei noch ein besonderer Vorzug dem Buche empfehlend nachgesagt: es ist aus warmem Herzen geschrieben. Oskar Kaul, Würzburg

Joseph Schmidt-Görg,

Nicolas Gombert, Kapellmeister Kaiser Karls V. Leben und Werk. Ludwig Röhrscheid Verlag, Bonn 1938.

Der geschichtliche Ruhm Nicolas Gomberts, eines der namhaftesten Musiker des niederländischen Zeitalters, steht weniger noch als bei anderen in Einklang mit der Verbreitung und Kenntnis seines Werkes. Was man von ihm kennt und weiß, ist mehr oder weniger immer nur das Wort von Hermann Finck, das seit Forkel durch alle Musikgeschichten wandert: Gombert habe zu seiner Zeit „allen Musikern den Weg gewiesen". Ambros hat zwar mit Nachdruck die Bedeutung Gomberts hervorgehoben und den „edeln Gombert zu den größten Meistern der Tonkunst" gestellt. Seine bedeutsame geschichtliche Rolle ist aber erst von Besseler[1] wieder in helles Licht gerückt worden, der zumal in Gomberts Motettenwerk das künstlerische Grundmaß für die einheitliche Beurteilung des übrigen Schaffens dieser Epoche sieht, Gombert als den Begründer des „klassischen" Niederländerstils im 16. Jahrhundert bezeichnet und an ihm die Grundzüge des neuen Stils der Nach-Josquin-Zeit darstellt. Sicherlich mit Recht; denn wie weit Gomberts Wirkung reichte und wie sehr man sein Werk in der Folgezeit auch noch als beispielgebend erkannte, wird durch nichts besser bezeugt als durch die Tatsache, daß Monteverdi, zweifellos nicht ohne besondere Absicht, seine *Missa da Capella a sei voci* über eine Motette von Gombert schrieb. Es ist eigentlich erstaunlich, daß Gombert nicht schon längst von niederländischer Seite zum Mittelpunkt einer größeren Darstellung gemacht worden ist. Um so dankenswerter ist es, daß Schmidt-Görg sich dieser ebenso lohnenden wie schwierigen Aufgabe unterzogen hat.

Das Schwergewicht legt Schmidt-Görg in den biographisch-historischen bzw. dokumentarischen Teil seiner Arbeit. In Hinblick darauf betont er im Vorwort, daß das „Fundament jeder historischen, daher auch jeder musikgeschichtlichen und nicht weniger sogar einer rein stilkundlichen Arbeit sichere zeitgenössische Dokumente" seien. Diese mit außerordentlichem Fleiß und großer Sorgfalt von Schmidt-Görg gesammelten Dokumente machen — abgesehen von der großen Zahl der im Haupttext gebrachten Auszüge und Zitate — mit fast 100 Seiten einen Hauptabschnitt der Arbeit aus und vermitteln, besonders mit den „Rolles des benefices" und den Auszügen aus den Rechnungsbüchern der Hofkapelle Karls V. von 1530/31 und 1534/35, ein sehr aufschlußreiches Material.

Eine Schwierigkeit bringt diese Schwerpunktsverlagerung auf die biographisch-dokumentarische Seite bei einer Arbeit über Gombert allerdings mit sich, denn die Quellen zu Gomberts Leben und Persönlichkeit selbst fließen sehr spärlich. Auch den offenbar vielfältigen Bemühungen des Verfassers auf Reisen in Belgien, Frankreich und Spanien ist es nicht gelungen, das Material für ein einigermaßen geschlossenes Bild von Gomberts Persönlichkeit und Leben zutage zu fördern. Gerade persönliche Dokumente fehlen fast ganz und „leider konnten manche Lebensabschnitte Gomberts auch jetzt noch nicht vollends aufgehellt werden" (Vorwort S. IX). So sucht Schmidt-Görg sein Thema gleichsam zu umrahmen und richtet seinen Blick wesentlich auf den historischen und kulturgeschichtlichen Umkreis. Ein Abschnitt „Die niederländische Heimat" leitet mit einer Schilderung niederländischen Kultur- und Musiklebens dieser Zeit die Lebensdarstellung ein, die nach einem kurzen Kapitel „Herkunft und erste Schicksale" in drei weiteren Abschnitten eine Darstellung von Aufbau und Organisation der „Hofkapelle Karls V.", eine verdienstliche lexikographische Erfassung der „Kapellsänger um Gombert" und schließlich in dem Kapitel „Reisen und letzter Aufenthalt" eine Schilderung der großen Reisen der Hofkapelle bringt.

Die oft hervortretende Neigung des Verfassers zu verweilenden Schilderungen von Situationen und Stimmungen wie zum weitläufigen Anführen von Quellen, die wohl bemerkenswert sind, zur

[1] Musik des Mittelalters und der Renaissance, S. 251ff.

Sache selbst aber wenig beitragen, mag erklärt werden aus dem Mangel an eigentlichem Quellenmaterial für eine Darstellung von Gomberts Leben selbst. Immerhin vermittelt das Kapitel „Reisen und letzter Aufenthalt" manches lebendige Bild von den Begebnissen auch musikalischer Art auf den Reisen eines großen Hofes. Der an sich sehr dankenswerte und mit großem Fleiß ausgearbeitete Abschnitt über die „Kapellsänger um Gombert" wirkt jedoch im Hauptteil etwas störend und hätte ohne Not in den Anhang verwiesen werden können.

In Hinblick auf das reich überlieferte Werk Gomberts nimmt der stilkritische Teil dem biographischen und dokumentarischen Teil gegenüber einen verhältnismäßig kleinen Raum ein. Der Verfasser stellt dabei allgemeinere Fragen in den Vordergrund. In einem „Die Grundlagen der niederländischen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts" überschriebenen Kapitel sucht er das Prinzip der Nachahmung als das Hauptkennzeichen der Schreibweise dieser Zeit auf seine einfachsten Grundregeln zurückzuführen und die rechnerische Erfaßbarkeit der sogenannten kontrapunktischen „Geheimnisse" aufzuzeigen. Ein zweiter Abschnitt „Allgemeines zur Satztechnik in Gomberts Werk" bringt kurze grundsätzliche Hinweise auf das Streben zur Vereinfachung bei Gombert, seine vertiefte Textausdeutung, die durch Gombert erfolgte Ablösung des Prinzips der paarigen Nachahmung und ihrer Neigung zu Chorspaltungen durch eine einheitliche, geschlossene Satzführung, weitere Hinweise auf das Wort als ordnendes Formprinzip, auf Einzelheiten der Melodik und Thematik, auf die Dissonanzbehandlung u. a. m., zum Teil durch Beispiele verdeutlicht und erläutert. In drei weiteren Abschnitten werden dann die Formen — Messen, Motetten, Chansons — behandelt. Dabei nimmt die Betrachtung der Messen den weitaus größten Raum ein, obwohl nicht die Messe, sondern die Motette im Mittelpunkt des Gombertschen Schaffens steht. Das für das Messenkapitel im Gegensatz zu den Motetten- und Chansonkapiteln gewählte Verfahren der Einzelbesprechung ist an sich durchaus zu begrüßen. Denn nur zusammenhängende ausführliche Analysen einzelner Werke können ein anschauliches Bild von Stil und Kompositionsform eines Meisters vermitteln. Aus Raumgründen wird man sich dabei auf eine kleine Auswahl besonders kennzeichnender Werke beschränken müssen. Schmidt-Görg widmet hingegen jeder Messe den nahezu gleichen Raum und begnügt sich deshalb bei der Analyse selbst meist mit Hinweisen auf Einzelerscheinungen und einigen zusammenfassenden Bemerkungen. Nur bei der Messe *Beati omnes* und bei der Messe *Forseulement* werden beispielsweise etwas genauere Angaben über die bei Gombert so wichtige Frage der Vorlagenverarbeitung gemacht. Besonders vermißt man zum Messenkapitel, zumal da es das umfangreichste ist, zahlreichere Notenbeispiele. Die Notenbeilage bringt nur zwei *Incarnatus*-Sätze, die außerdem offenbar gar nicht so charakteristisch für Gomberts Messenstil sind. Das Vorhandensein von Messen mehrerer Meister über die gleiche Vorlage aber hätte Anlaß zu weitergehenden Vergleichen sein können. So sind über Lupis Chanson *Je suis deshéritée* außer von Gombert noch von Joh. Guyon, Nicolaus de Marle, Jean Maillards, Orlando di Lasso und Palestrina Messen geschrieben worden, auf die der Verfasser nicht weiter eingeht. Im übrigen enthält dieser Abschnitt eine ganze Reihe aufschlußreicher Beobachtungen und reizt zu genauerem Kennenlernen der Messen Gomberts an. Datierungen und allgemeine zeitliche Zuordnungen sind — und das mit Recht — nur versuchsweise unternommen.

Die Besprechung der Motetten beschränkt sich fast ganz auf die Hervorhebung einiger allgemeiner Kennzeichen von Textwahl und Stil. Erwähnt seien hier die drei von Schmidt-Görg namhaft gemachten Stilstufen in den Motetten Gomberts, die der Verfasser richtigerweise mehr im Sinne einer systematischen Einteilung und weniger als zeitliche verstanden wissen will. Er unterscheidet und gibt je ein Beispiel für Motetten älteren Stils, Übergangswerke und Motetten des voll ausgeprägten eigenen Stils, die je nach Vorherrschen des Prinzips paariger Nachahmung oder des Prinzips geschlossener Satzführung oder deren gegenseitiger Durchdringung sich voneinander abheben. Wichtig ist weiterhin der Hinweis, daß bei Gombert die Mannigfaltigkeit der Satzanlage, die wohl vorhanden, aber nicht nach außen hin sichtbar ist, weniger in der äußeren Anordnung und in der Buntheit des äußeren Wechsels von Klanggruppen und Zeitmaßen beruht, sondern mehr von innen heraus erstrebt und gewonnen wird. Ein genaueres Eingehen auf wenigstens eine kleine Auswahl von Motetten wäre wünschenswert gewesen. Dafür entschädigt etwas der Abdruck von fünf Motetten in der Notenbeilage. Besonders die große fünfstimmige Motette *Gaudeamus omnes* vermittelt einen bedeutsamen Eindruck von Gomberts Schreibweise und Empfindungswelt.

Der Abschnitt über die Chansons befaßt sich zunächst mit der Frage des Vers- und Strophenbaues wie der Reimanlage der Texte und ihrer Bedeutung für die musikalische Anlage. Daraus gewinnt Schmidt-Görg, die Ergebnisse eines Aufsatzes von Bartha[1] verwertend, wichtige Kriterien für eine Abgrenzung des Niederländers Gombert gegen die französischen Chansonkomponisten.

Ein Schlußabschnitt „Einflüsse und Nachwirkungen" weist zusammenfassend auf die für Gombert und seinen Stil wichtigen Meister hin wie Josquin, Brumel, Costanzo Festa, weiterhin auf die Bedeutung Spaniens und seiner Musiker (Escobedo und Morales) für Gomberts Werk, wie umgekehrt auf den spanischen Ruhm des „profundo Gomberto" (Bermudo) und die bedeutsamen Nachwirkungen seines Werkes bis zu Claudio Monteverdi hin.

Eine ausführliche Bibliographie der Werke Gomberts, ein umfangreiches Schriftenverzeichnis und ein Personenregister schließen das an dokumentarischem Material reiche, schön und üppig gedruckte Buch ab. Herbert Birtner, Marburg

Lucie Balmer,

Orlando di Lassos Motetten. Heft 11 der „Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung". Paul Haupt-Verlag, Bern und Leipzig 1938.

Orlando di Lasso, der „letzte große Niederländer", ist bisher von der Forschung recht stiefmütterlich behandelt worden. Zu seiner Zeit als „Belgischer Orpheus" geradezu vergöttert und von der frühen Musikphilologie und -geschichtsschreibung eines Proske und Ambros als eines der umfassendsten Genies aller Zeiten erkannt, ist ihm doch noch keineswegs die gebührende Würdigung zuteil geworden. Dieser Mangel ist nicht zuletzt durch den erstaunlichen Umfang seines Schaffens zu erklären, das noch dazu nicht so leicht zugänglich ist. Denn leider hat die großzügig geplante und nach dem Vorbild der Palestrina-Gesamtausgabe von Haberl und Sandberger begonnene Gesamtausgabe noch nicht die Hälfte des Gesamtwerkes erfaßt, von dessen geistlicher Seite sie überhaupt keinen Begriff gibt. Trotzdem muß als Versäumnis empfunden werden, daß das immerhin in zahlreichen Partiturhandschriften der Bibliotheken Wien, Berlin und München vorliegende zusätzliche Material noch nicht so gründliche und liebevolle Untersuchungen veranlaßt hat, wie sie dem Werke von Lassos großem Zeitgenossen Palestrina etwa durch Peter Wagner, Jeppesen und Fellerer gewidmet wurden. Sandbergers mehr biographisch-philologische Ansätze zu einer selbständigen Lasso-Forschung vermögen diese Lücke ebensowenig auszufüllen wie die Einzeldarstellungen, die Peter Wagner oder Leichtentritt in ihren Monographien von bestimmten Schaffenszweigen zu geben suchten. Was Wunder, daß, wie so oft, das unterschiedliche Gewichtsverhältnis innerhalb der Forschung auf die Beurteilung einer ganzen Geschichtsepoche Einfluß gewann und Gegensätzlichstes mit dem Namen des einen der Forschung zugänglichen Meisters in Kurs gesetzt wurde: als „Palestrina-Stil". Der große zeitliche Abstand begünstigte solchen „Heroenkult". Bezeichnend für die Lage, daß schließlich von der Palestrina-Forschung selbst der erste Schritt zur Berichtigung des verzeichneten Geschichtsbildes getan werden mußte. Indem Fellerer auf das ganz und unteilbar „Persönliche" in Palestrinas Schaffen nachdrücklich hinwies, schuf er zugleich auch die erste Voraussetzung für die vorurteilslose Erkenntnis des „Lasso-Stils", von der aus alles Weitere noch zu erarbeiten ist.

Dieser vordringlichen Aufgabe widmet nun, eigentlich als erste, L. Balmer, Privatdozentin an der Universität Bern, den vorliegenden Versuch. Sie bedient sich dabei des Begriffsapparats ihres Lehrers Ernst Kurth und setzt demgemäß an den Anfang ihrer Studie, gleichsam als Programm, die Bestätigung jenes „dynamischen" Formbegriffs, wonach unter „Form" „das im Moment der musikalischen Entfaltung Werdende" verstanden sein will. Nicht die fertige Gestalt, sondern den „Vorgang des Gestaltens selbst in diesem speziellen Stil der Lasso-Motetten" zu verfolgen, „bei den kleinsten Gebilden und oft unscheinbarsten Vorgängen anzusetzen und an die Betrachtungen der übergreifenden Prinzipien und großen Formanlagen hinauszuleiten", ist die Absicht ihrer Darstellung. Inwieweit es ihr gelungen ist, auf diesem dornenreichen Wege zum Ziel zu kommen, steht freilich dahin.

---

[1] Probleme der Chansongeschichte im 16. Jahrhundert. Nicolas Gombert — Benedictus Appenzeller, ZMW., XIII, 1930/31, S. 507ff.

Zunächst begegnen wir allgemeinen Betrachtungen über „Stil- und Aufbauelemente" der Musik überhaupt. Bestimmtere Gesichtspunkte ergeben sich mit einem Bericht über die „Konstruktionsprinzipien und formalen Haupttendenzen bis ins 16. Jahrhundert". Mittelalter und Renaissance werden gegenübergestellt. Gregorianik und weltliche Einstimmigkeit dienen dem Nachweis jener Urelemente des musikalischen Formablaufes, denen Kurth als primären musikalischen Äußerungen der Grundphänomene „Bewegung" und „Ruhe" die technischen Begriffe „Fortspinnung" und „Kadenz" zugeordnet hat. Ebenso wird die gesamte und flüchtig gestreifte Mehrstimmigkeit in vereinfachender Weise mehr oder weniger auf diese beiden Leitworte bezogen.

Die Gegenüberstellung mittelalterlicher und renaissancehafter Geistigkeit gipfelt endlich in einem gediegenen Beitrag zur Frage der vielumstrittenen *Musica reservata.* Quellenzitate insbesondere aus Coclicus erhellen den Sachverhalt. Daraus ergibt sich erneut, daß der genannte Begriff zwar nicht unmittelbar als Stilbegriff gefaßt werden kann, daß indes Coclicus' nähere Beschreibung zwei Eigenarten heraustreten läßt, die im Sinne von Stilmerkmalen gewertet werden dürfen: einmal die „Clausulae", Veränderungen der Melodie, dann aber besonders die „Darstellung der wortbedingten Affekte", beides Äußerungen eines neuen, renaissancehaften Musikempfindens.

Mit den „historischen Voraussetzungen für die Motetten Lassos" beschäftigt sich ein weiteres Kapitel, das allerdings mehr durch Definitionen zeitgenössischer Theoretiker interessiert als über stilistische Eigenarten der Motette als Form Aufschluß gibt, wie er freilich nur durch gründliche Einsicht in das Werk selbst zu gewinnen ist. In sinnvollem Anschluß an Praetorius' Wort von der „Orlandischen Art" der Motettenkomposition gelangt die Verfasserin schließlich (S. 48) zum eigentlichen Thema. Ihrer Methode gemäß richtet sie dabei ihre Aufmerksamkeit vorzugsweise auf das melodische Geschehen. Einiges Wichtigste sei herausgegriffen.

Lassos Melodik zeichnet sich aus durch die besondere Bevorzugung des Quart-Quint-Oktavraums. Diese Intervalle sind jedoch innerhalb des melodischen Ablaufs nicht lediglich linear zu deuten, sondern bereits weitgehend vertikal-harmonisch verankert und bezeugen durch diese Doppelfunktion den zu dieser Zeit stattfindenden Wandel von der melodisch bestimmten kirchentonartlichen Haltung der früheren zur harmonischen Dur-Moll-Tonalität der folgenden Zeit. Neben die schon immer gebräuchlichen, nun aber schon nicht mehr ausschließlich als melodische Haltepunkte, sondern mehr und mehr zugleich als Kadenzschritte im funktionalen Sinn faßbaren Quart-Quint-Oktavverhältnisse treten aber immer mehr Dreiklangsbildungen, die hauptsächlich der Volksmusik entstammen und jene allmählich zu verdrängen berufen sind. Die innerhalb der Melodiebildung häufig durch Wiederholung herausgehobene Terz kündet von den wachsend klanglich-harmonischen Kräften in Lassos Schaffen. Das wird durch die namentlich im Baß oft sprunghafte Bewegung der Melodie nur bestätigt. Aber auch die melismatischen „Ausrandungen der Melodie" sind mehr und mehr harmonisch bedingt und entwickeln sich meist als Auslösung harmonischer Vorhaltspannungen, die eben nun nicht mehr nur „als zufälliges Ergebnis einer melodischen Bewegung im mehrstimmigen Satz als vielmehr aus der Bewegung zweier Harmonien (!) entstanden anzusehen sind". Der Melodieführung im Ganzen eignet eine große Plastik, sie erfaßt in sprunghafter wie in melismatisch geglätteter Ausweitung einen verhältnismäßig breiten Tonraum.

Von größter Bedeutung ist ferner die Einwirkung des Textes, der geradezu „melodiebildend" genannt werden muß. In der Nachzeichnung der sprach-phonetischen Hebungen und Senkungen durch die Melodie ist Lasso ein Meister wie Palestrina, den er durch den Ausdrucksreichtum seiner gesamtmusikalischen Ausdeutung, vor allem nach der harmonischen Seite hin, übertrifft. Leider vermag die Verfasserin infolge der einschränkenden Auswahl der von ihr gebrachten Beispiele davon keine rechte Vorstellung zu vermitteln. Bedauerlich ferner, daß sie unterläßt, aus einer Gegenüberstellung Lassos mit Palestrina das eigentlich Persönliche an Lassos Melodie- und Satzbildung abzuleiten. Ein solcher Vergleich hätte sich gewiß als methodisch richtiger und damit fruchtbarer erwiesen als ihre nicht recht befriedigenden Versuche, hierfür den Gregorianischen Choral oder gar Ergebnisse ganz anders gearteter und zeitlich abliegender Epochen wie der ersten niederländischen Schule oder der Bach-Zeit heranzuziehen. Sinnvoll vergleichen läßt sich doch wohl nur Ähnliches. Dadurch hätte man zugleich der Gefahr steuern können,

zeit-typische, für Lasso selbst aber weniger kennzeichnende Erscheinungen gerade für diesen Meister in Anspruch nehmen zu müssen.

Lassos starkes Aussdrucksstreben bedient sich bereits in hohem Maße der stimmungsmäßigen Gegensätze von Dur und Moll, deren Wesen schon Zarlino klar erkennt und ausspricht, ebenso aber der vielfältigen Möglichkeiten eines Klangfarbenwechsels innerhalb des mehr- und vielstimmigen Satzes. Durch Fortspinnung des motivischen, häufig „wortgezeugten" Ansatzes der Melodie und reichen Wechsel von polyphoner und homophoner Schreibweise steigert oder schwächt er ab, dem jeweiligen Bedürfnis gemäß. „Verdichtung und Auflösung als die beiden Formtendenzen der Fortspinnung" durchdringen sich so in mannigfaltigster Weise.

Auch das „Verhältnis der Stimmen untereinander", soweit man davon bei der mehr und mehr klanglichen Satzanlage überhaupt noch sprechen kann, ist weitgehend harmonisch bedingt. Gewiß hat die Verfasserin Recht, wenn sie von einem „Höhepunkt tonaler Bestimmtheit" noch nicht zu berichten weiß. Trotzdem hätten gerade diese frühen Zeugnisse einer entstehenden funktionalen Harmonik, wie sie sich beispielsweise durch die Bevorzugung ganz bestimmter Akkordfolgen ankündigt, eine selbständigere Behandlung wohl verdient. Daß es dazu nicht kam, liegt wohl an der gewählten Methode, die das Schwergewicht einseitig auf das melodische Geschehen legt und zu wenig dem Miteinander im musikalischen Aufbau gerecht zu werden vermag. So bleibt es bei gewiß aufschlußreichen Bemerkungen im Einzelnen, doch fehlt eine Würdigung der „übergreifenden" (!) — also offenbar für weniger wichtig gehaltenen (?) — „formalen Prinzipien" im Ganzen. Gerade hier aber wäre es am Platze gewesen, weniger auf das „noch nicht" als auf das „schon" den Nachdruck zu legen und durch Vergleiche mit Zeitgenössischem das für Lasso Besondere herauszuschälen. Wie man überhaupt der gesamten Darstellung einen breiteren zeitgeschichtlichen Rahmen gegönnt hätte. Ergiebiger als die für uns oft wenig belangvollen Äußerungen der zeitgenössischen Theoretiker wären dafür die unmittelbaren Zeugnisse der Zeit: die Werke selbst gewesen.

Durch diese Einschränknug soll der Verfasserin nicht das Verdienst bestritten werden, durch Zitate aufschlußreiche Einblicke in die musikalische Erkenntnis der Zeit vermittelt zu haben, auch wenn für die Behandlung des eigentlichen Themas dabei nicht sehr viel herausspringt. Überhaupt bleibt ihr hoch anzurechnen, daß sie erstmals sich der wahrlich nicht geringen Aufgabe einer näheren Bestimmung des Begriffs „Lasso-Stil" unterzogen und damit zumindest zur Diskussion über Wesen und Bedeutung eines der größten Meister aller Zeiten angeregt hat.

Joachim Huschke, Berlin

Hellmuth Christian Wolff,

Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock. Bd. 7 von „Theater und Drama", herausgegeben unter Mitwirkung von Max Herrmann und Julius Petersen von Hans Knudsen. Otto Elsner Verlag, Berlin 1937. 8°, 235 S. und Musikanhang von 80 Stücken.

Die Abhandlung H. Ch. Wolffs betrifft ein wichtiges, aber noch nicht hinreichend beleuchtetes Gebiet der Operngeschichte. Ihr mit Notwendigkeit etwas weitläufig werdender Untersuchungsgang ist vom Verfasser schon früher einmal (ZMW. 16, S. 20) in verkürzter Form dargestellt worden, und es ist nicht unnütz, diesen Auszug zu kennen, ehe man sich der ausführlichen Darstellung zuwendet: die Fülle des Stoffes, die Vielfältigkeit der Beziehungen, in die er gerückt wird, hat etwas zum mindesten den Leser Überwältigendes. — Die als Wunder zu verstehende Tatsache, daß die Oper sich noch heute in der Gunst des Volks erhält, erklärt der Verfasser aus den bürgerlichen Bestandteilen ihres Stammbaumes, die sich mit den hocharistokratischen mischen und nach 1637 zum ersten Male in Venedig erkennbar werden. Dies Nebenziel der sonst musikgeschichtlichen Untersuchung gibt ihr einen stark soziologisch gefärbten Nebensinn; das erste Kapitel, auf das auch die Einleitung zielt, zeigt die Richtung an: Gegenstand seiner Betrachtung ist „Das Publikum."

Die Zusammensetzung der Hörerschaft aus den „Nobili" als den Eigentümern und Stammgästen der Theater, aus fürstlichen Logenmietern und ihnen nahestehenden Gesandten oder durchreisenden Fremden, und aus den bürgerlichen Besuchern des Parkett formt, vollends als die Bühnen in die Hände von geschäftlichen Unternehmern überzugehen beginnen, das Gesicht der

Oper um: der florentinische und der römische Typus wird verlassen. Diesen an sich bekannten Stellungswechsel aus dem Gesamtzustande der Republik, aus ihren gesellschaftlichen, politischen, religiösen und künstlerischen Verhältnissen fein und umsichtig zu erklären, gelingt dem Verfasser auf das beste.

Die auf solchem Boden gedeihende Gestalt der Oper wird aus sachlichen Gründen dem Leser in dreigeteilter Darstellung nahe gebracht: als heroische, als heroisch-komische und als komische Oper mit den Komponistengruppen: Cavalli-Sartorio; Legrenzi-Pollaroli und Genossen; P. A. und M. A. Ziani-Pallavicini.

Bei der Besprechung von Cavallis Römerdrama *Pompeo Magno* — Minatos Text wurde auch von Scarlatti benutzt — ergeben sich Berichtigungen von Kretzschmars Urteilen über andere Stücke des Komponisten; auch wird die Abkunft des Meisters von Monteverdi und sein eigener Anteil an der Verschmelzung des Dramatischen mit dem Formalen richtig gesehen.

Über Antonio Sartorio und seine Werke (*L'Adelaide, Antonino e Pompejano, La Prosperità, La Caduta di Elio Sejano, Il Seleuco, La Flora, Anacreonte tiranno, L'Orfeo*) liegt noch bei Riemann (Hb. II 1, S. 277, 279 und Namenverzeichnis) einiges Dunkel; es gelichtet zu haben, ist entschiedenes Verdienst des Verfassers. Was überdies aus dem Inhalt der sechzehn zwischen 1672 und 1679 an den Herzog Johann Friedrich gerichteten Briefe des Komponisten mitgeteilt wird, ist kulturgeschichtlich von Wert. Wenn aus der Übernahme des Trompetenklanges der Sinfonia zu *L'Adelaide* in die Arie der Titelheldin (A. Schering: MG. i. B. Nr. 223) auf besonders hohe Genialität des Komponisten im Sinne innerer Beziehung zwischen Ouvertüre und Drama („die gefangene Adelheid nimmt das Trompetenthema des Einzugsmarsches auf und entzündet daran ihren Widerstand") geschlossen wird, so haben wir nicht nur gegen die freie Anwendung des Begriffs „Thema" ein kleines Bedenken. Es gibt nämlich eine andere Einleitungsmusik zu dem Stück in einer hannoverschen Partitur (aus der sie in Nr. 141 von Nagels Musikarchiv mitgeteilt wurde), die auf Trompeten verzichtet, auch formell und inhaltlich gegensinnig angelegt ist. Wie nun, wenn die dem Verfasser unbekannt gebliebene deutsche Fassung — was möglich ist, weil die Musik außerhalb der Ouvertüre mit Trompeten rechnet, die am Hofe vorhanden sind, — wie, wenn diese deutsche Fassung eine Kritik der italienischen wäre? Dann entfällt die Möglichkeit, daß der „Triumph der einziehenden Truppen" von Adelheid musikalisch zu einem allerdings vom Dichter vorgebildeten „Triumph ihrer eigenen Standhaftigkeit" umgedeutet würde; der Musiker, müßte man sagen, habe an einer vom Dichter gegebenen Anregung vorbeikomponiert. Wolff hat aus dem Vorgange doch wohl zu viel herausgelesen: er behandelt ihn ziemlich dringlich an zwei Stellen (S. 43 und 159) seiner Schrift, wobei ihm, allerdings ohne sonstigen Schaden, eine Göttinger Dissertation vom Jahre 1931 entgangen sein dürfte. Glücklicherweise spricht sich die Bedeutung des Komponisten in noch unbezweifelbareren Zügen aus, denen der Verfasser gewissenhaft und begeistert nachspürt, wobei sich Sartorios Einfluß auf den jungen Scarlatti deutlich genug ergibt, den auch A. Lorenz schon gesehen hat.

Sartorio kennt bereits die neben der Haupthandlung laufende Parodierung. Das Übergreifen des Komischen in das Wesen der eigentlichen Handlungsträger, zunächst der leichter gefügten, wird zum Zeichen der heroisch-komischen Oper.

Auch in diesem Bereiche kommt Wolff, auf genaue Kenntnis des Schrifttums gestützt, zur Berichtigung bestehender Auffassungen. Neues Licht fällt auf G. A. Cicogninis Stellung als frühen Librettisten der Semiseria. In die Affektenreihe der erotischen Relationen treten als neue Glieder Hohn, Spott, List und andere Kunstgriffe des halben oder ganzen Sichversagens. Das Lachen des Besiegten, das den Sieger um jeden Gewinn bringt, ist genau so eine Bereicherung des Lebensgefühls nach der linken Seite, wie die Beischrift „deridendolo" an einer im Tone ernsthaften Arie, die zudem ein neues Spielfeld eröffnet. Die Auflockerung der Charaktere bis zu gelegentlicher Verbiegung beginnt bei Legrenzi, Varischino, Pollaroli auch auf die Gestalten der Helden überzugreifen — das wird an gut gewählten Beispielen deutlich gemacht. Ein Vergleich des Legrenzischen „Giustino" mit Händels Komposition desselben Textes (von N. Beregan) zeigt Beharrung und Bewegung des musikalisch-dramatischen Stils innerhalb eines halben Jahrhunderts und ist auch insofern glücklich, als Händel neben der Größe auch die Kraft des Ausdrucks kennt, die Legrenzis Besitz ist: die Anmut.

So wenig eine glatte Trennung der beiden Gattungen möglich ist, so fließend sind auch die

stilistischen Grenzen zwischen der halbernsten und der komischen Oper: die Bildungskräfte sind noch nicht erstarrt, sie gehen beweglich ineinander über. Das „überwiegend" Komische tritt bei den Venetianern vollends nicht eigentlich im Gefolge der commedia del'arte-Typik auf, so klar Einzelzüge dieser Herkunft erkennbar sein mögen; es saugt sich vielmehr an den Gestalten der ernsten Gattung fest: sie werden schon weitgehend entheroisiert, nicht durch die dramatische Lage allein, sondern ebenso durch die Musik, die oft zum Volkstone neigt. —

Dem Formenschatze der von der Abhandlung bestrichenen Zeit ist ein eigenes Kapitel gewidmet: Forlana, Giga, Siziliano und Marsch, doch auch Villota und Nio beeinflussen die Haltung der Musik vom Volke her; Sarabande, Corrente und Menuett kommen aus der Luft der Höfe, ebenso wie die Trompete, die früh konzertierend gebraucht, Rhythmik und Thematik an instrumentale und vokale Bereiche abgibt. Was über das instrumentale Prinzip des basso ostinato und seine Schicksale gesagt wird, ist eine willkommene Ergänzung dieses Teils der Untersuchung, die sich nun den Fragen der Aufführung der Opern zuwendet.

Aus den fünf „Positionen" des Tänzers, mit denen man „gleichsam alle Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers ausprobieren" wollte, aus dem Ballet ergibt sich der wirklichkeitsferne, doch keineswegs leidenschaftslose Darstellungsstil auch der Einzelspieler, die durchaus nicht von der Verpflichtung auf das höchste Recht des Komödianten, sich verwandeln zu können, befreit waren. Aber auch als Musiker, vielleicht nicht so als Sänger (wenn man dem französischen Urteil trauen darf), standen sie auf beachtlicher Höhe; die Improvisation war wohl frei vom Übermaß sowohl im Gesang, wie in der Begleitung der Streicher und des meist doppelt vorhandenen Cembalo.

Die szenischen Mittel werden für Venedig, obwohl dort G. Torelli und F. Galli-Bibiena tätig waren, mehr aus den Titelblättern der Texte, aus den klaren Regievorschriften und aus zeitgenössischen Berichten, als aus selbständigen Abbildungen erkannt, wenn man dahin nicht Bilder bekannter Künstler rechnen will, die nachgeahmt werden, oder umgekehrt offenbar durch theatralische Erinnerungen beeinflußt sind, wovon Wolff selbst einige Proben gibt. Zu den bekannten Dekorationstypen tritt eine nur Venedig eigentümliche: die Boudoirszenerie, oben durch Soffitten abgeschlossen, vielleicht das wirklichkeitsnächste Stück innerhalb einer gegensätzlichen Grundhaltung.

Die Berufung auf zahlreiche Bildbeigaben und besonders auf den Anhang sehr gut gewählter, zum großen Teil auch vollständig gegebener Musikbeispiele erleichtert die Beschäftigung mit dem Buche eines fleißigen, belesenen und umsichtig arbeitenden Verfassers, dessen Ehrgeiz, sich von vielen Seiten zu zeigen, für ihn einnimmt. Die Notenproben, sonst allzuoft Achillesferse auch bedeutender Arbeiten, sind fast alle in Ordnung.

Nicht ganz sauber ist die Behandlung des Welfenhauses: die hier auftretenden Mitglieder residieren seit 1636 in Hannover, gehören aber zum Zweige Braunschweig-Lüneburg. — Zu Händels Aufenthalt in Hannover: vor fünfzig Jahren hat R. Doebner die notwendigen archivalischen Belege in der Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen (1885) veröffentlicht; Händels Anstellungspatent ist vom 16. Juni 1710; daß er zu dieser Zeit auch in der Stadt anwesend war, bekundet jene Dame, die Wolff durch das Wort „sympathisch" doch vielleicht nicht ganz hinlänglich auszeichnet: die Kurfürstin Sophie am 4. und am 14. Juni (Georg Schnath: „Briefwechsel der Kurfürstin Sophie mit dem Preußischen Königshause". 1927 Nr. 260, 263). — Kretzschmars Vorname wird bald recht, bald falsch geschrieben; die richtige Schreibung ist die bessere und verdient den Vorzug.

Th. W. Werner, Hannover

Zur Tonalität des deutschen Volksliedes.

Herausgegeben im Auftrage der Reichsjugendführung von Guido Waldmann. Mit Beiträgen von Prof. Dr. Gotthold Frotscher, Prof. Dr. Kurt Huber, Fritz Metzler, Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau, Prof. Dr. Georg Schünemann, Guido Waldmann. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin 1938. 8°, 87 S.

Als einen Beitrag zur Klärung des Meinungsstreites über die der deutschen Musik wesenseigene Tonalität, der durch das Vordringen moll- und kirchentonartiger Melodik im neuen Lied der Jugend erregt wurde, legt die Reichsjugendführung in diesem Buch Arbeitsergebnisse einer Reihe von Volksliedforschern vor: eine dankenswerte Tat, klärend über den eigentlichen Fragen-

kreis der Schrift hinaus auch dadurch, daß sie lebendige Jugend und lebendige Wissenschaft als natürliche Verbündete erweist.

Die sechs Abhandlungen des Buches geben mannigfache Aufschlüsse über den heutigen Stand der Tonalitätsforschung besonders am Volkslied. Bei der Jugendlichkeit dieses Zweiges der Musikforschung können freilich nicht schon alle Fragen übereinstimmend und endgültig beantwortet werden. Aber auf wie verschiedenen Wegen die Mitarbeiter auch vorgehen, ihre Ergebnisse weisen doch zunächst in dem einen auf das Gleiche hin: daß die Dur-Tonalität keineswegs die einzig artgemäße des deutschen Volksliedes ist; von verschiedenen Seiten her wird eine allmähliche späte Verdurung ursprünglich in anderer Art tonaler Weisen zweifelsfrei bezeugt.

An erster Stelle packt Fritz Metzler das Thema von der Rassenkunde aus an. Er sucht „Dur, Moll und ‚Kirchentöne' als musikalischen Rassenausdruck" zu verstehen, um zur Erkenntnis der „Grundformen des musikalischen Denkens der großen Rassenkreise" vorzudringen. Von Island bis Australien reicht die Karte, mit der er seine Ergebnisse veranschaulicht: Langschädel — also die nordische, westische, mediterrane, orientalische und indische Rasse — musizieren vom äußersten Nordwesten Europas bis über Australien hinaus nach dem Distanzprinzip, Kurzschädel — also die Mongoliden von Ostasien bis Lappland — nach dem Konsonanzprinzip; die etwas geringere Langschädeligkeit der nordischen Rasse bedinge Annäherung der nordischen Musik an das Konsonanzprinzip. Das ist ein frischer Ausgriff in die Weite! Gewiß begriffen wir die Welt niemals, wenn die Wissenschaft nur immer millimeterweise vorwärtsschliche; wir brauchen auch kühne Vorstöße, auf die Gefahr hin, daß die neugewonnene Sicht zunächst mehr weit als scharf ist. Aber wir müssen uns dann eben noch nachträglich auch um Schärfe bemühen.

Metzler selbst sucht seine weitgreifende „systematische Musikwissenschaft" gegen den Einwand, daß sie das Geschichtliche zu wenig berücksichtige, mit dem Hinweis zu verteidigen, daß es der Rassenstilforschung nicht so sehr auf das Veränderliche als auf das Bleibende ankomme. Aber abgesehen davon, daß es auch der geschichtlichen Betrachtung mindestens zuguterletzt darauf ankommt, im Flusse der veränderlichen Erscheinungen das bleibende Wesen zu fassen: können Metzlers Beobachtungen, so treffend sie im einzelnen sein mögen und so weit sie in Neuland vorstoßen, wirklich mit Sicherheit zum Bleibenden in der Musik vordringen, da sie sich in der Hauptsache an den Notenbefund von Melodien und Tonsystemen halten? Wenn z. B. von einer in europäische Notenschrift gebrachten indischen Melodie behauptet wird, sie sei „im Grunde" „nichts anderes als die Choralzeile: Wer nur den lieben Gott läßt walten", wenn „Übereinstimmung" der skandinavisch-nordischen Volksmusik in Motiven und vor allem in gewissen Tongeschlechtern mit der arabischen Musik behauptet wird: liegt hier wirklich mehr als nur am Notenbild beobachtete augenscheinliche Ähnlichkeit vor? Spürt man nicht vielmehr beim Musizieren jener Melodien oder in jenen Tongeschlechtern am eigenen Leibe und erst recht im Seelischen, daß hier grundverschiedene Welten sind? Man versuche etwa, vor dem Schlußton jener Choralzeile nach dem indischen Muster die kleine Obersekunde einzuschieben: die Melodie wird zu einem unseligen Wechselbalg! Liegt das Bleibende einer Melodie, eines Tonsystems nicht weit hinter dem Mengenmäßigen, weit hinter dem Notenbild in der eingeprägten Grundhaltung, die gleichsinnig seelisch wie körperlich bestimmt ist, und erst damit auch im Rassischen? — Und wie ist es möglich, zum „Bleibenden" der „Kirchentöne" zu kommen, wenn man wie Metzler von vornherein etwas ausschaltet, was ihnen doch wohl nicht zufällig von ihrem ersten geschichtlichen Auftauchen bis zur „Verdurung" als Teil ihres Erbwesens geblieben ist: die beiden Erscheinungsformen des Authentischen und Plagalen, die bereits in der altgriechischen Musik ethosbestimmend waren? Gerade in diesem von Metzler Beiseitegeschobenen wird ja auch die lebendige und gewiß rassisch bestimmte Ausprägung des sonst allzuleicht im Schematischen steckenbleibenden Distanzprinzips faßbar! Und der offenbar vom Physikalischen beziehentlich Instrumentenbaulichen abgeleiteten Auffassung des Distanzprinzips als eines „Prinzips der gleichen Tonabstände oder der Streckenteilung" ist entgegenzuhalten, daß das „Distanzprinzip" einer Melodie — und es handelt sich doch um Wesenserkennung lebendiger Melodie und nicht bloßer Schemata — ein Leistungsprinzip ist, das sich nicht in Teilung, sondern im Aufbau, im Zusammenbau einer Ordnung durch ausgreifende, aber keineswegs grundsätzlich auf Gleichheit der Stufen des Systems ausgehende melodische Bewegung auswirkt — so sehr sich

die Theoretiker hintennach auch bemühen mögen, die Gesetze dieser Ordnung mittels eines Teilungsprinzips einzufangen. Mit alledem soll nicht bestritten werden, daß Metzler wertvolles Material beibringt und zu neuen und anregenden Ausblicken gelangt.

Nach dem rassenkundlichen Systematiker Metzler tritt ein Musikhistoriker auf den Plan: Georg Schünemann untersucht die Tonalität des deutschen Volksliedes auf einem Gang durch die Jahrhunderte. Seine durch viele Notenbeispiele gestützte, für die Klärung des gestellten Themas unerläßliche vergleichende Bestandsaufnahme ergibt, „daß unsere deutschen Volkslieder ursprünglich die halbtonlose Fünfstufenmelodik eingehalten haben, bis sie allmählich durch Schleifung und Verselbständigung von Zwischentönen zur Siebenerreihe der Kirchentonarten sich weiteten. Der Einfluß der Tanz- und Instrumentalmusik läßt dann vom 16. Jahrhundert an die Dur-Moll-Melodik immer schärfer hervortreten". Es bleibt weiterhin zu untersuchen, was nun jene Wandlungen eigentlich bedingte, warum z. B. die Tanz- und Instrumentalmusik, die dem Volkslied wohl von jeher nahestand, erst vom 16. Jahrhundert an und nicht schon früher die Dur-Moll-Melodik förderte und warum sie es dann gerade bei uns und vom Süden her tat.

Auf die Suche nach den Bildungsgesetzen des deutschen Volksliedes geht der folgende Beitrag Joseph Müller-Blattaus: „Tonarten und Typen im deutschen Volkslied". Die Vorbemerkung, daß Eines feststünde: das melodische System der Kirchentonarten, die Tonartengeschlechter von Dur und Moll und ihr in der Wortprägung gegebener Ausdrucksgegensatz des Männlich-Kräftigen und Weiblich-in-sich-Gekehrten seien Tatbestände der Kunstmusik, also sei von vornherein fraglich, ob sie unbesehen auch in den ganz anders gearteten Bereich des Volksliedes übertragen werden könnten: diese Behauptung von der ganz verschiedenen Artung von Volks- und Kunstmusik gerade auch im Tonalen ist, so allgemein ausgesprochen, wohl nicht zu halten, da doch auch der Künstler im Wesentlichsten, Untergründigsten an sein Volkstum gebunden ist, ob er es weiß und will oder nicht; und der kunstmusikalische „Tatbestand" des Dur-Männlichen und Moll-Weiblich-in-sich-Gekehrten scheitert bekanntlich schon an den Sätzen der Pathétique und der Appassionata. Aber das beeinträchtigt Müller-Blattaus weitere Ausführungen nicht, weil sie sich unabhängig davon um eine Typologie des tonalen Aufbaus im deutschen Volkslied bemühen. Sie weisen an einer Reihe aufschlußreicher Liedbeispiele drei tonale Typen auf: die pentatonisch gegründete, Kirchentonartliches bergende, in Fallzeilen fest verankerte, ernst-mannhafte Zeilenmelodik des *D*-Typus mit dem Quintfall *a-d* als Gerüst, die gleichschwebende, naturklanghafte Melodik des *F*-Raums mit der Fallzeile *c-f* als Kern und die (dreiklangs-) harmonisch bedingte Dur-Moll-Melodik. Alle drei Typen leben „vollkräftig in unserm Liedvorrat weiter". Dafür gibt Müller-Blattau auch aus dem neuen Gemeinschaftslied überzeugende Beispiele.

Zu einer Typologie der Volksweisen kommt auch Gotthold Frotscher in seinem Beitrag über „Melodische Bewegungsformen im pentatonischen und kirchentonartlichen deutschen Volkslied". Während es Müller-Blattau um Tonraum, Gerüst, Gesetz zu tun war, um den Nachweis stehender typischer Formen und Formgrundsätze, geht Frotscher den typischen Kräften und Arten der melodischen Bewegung im Tonraum nach, in denen sich das tonale Gestaltungsgesetz lebendig auswirkt. Damit ist ein weiterer entscheidender Schritt zur Erkenntnis des Volksliedgesanges getan, ein Schritt, der nun auch den Weg zu den rassischen Wurzeln der Volksliedtonalität öffnet. Hier stellt Frotscher die „Frage nach den Rassesymbolen des Volksliedes im nordischen Lebensraum". Als dessen Urzelle findet er in Kinderlied, Hirtenruf, Märchenweise die dreitönige schwingende Bewegung als Urtypus, in der Bewegung des Umgangs und des Reigens die den begrenzten Tonraum durchschreitende Fünftonmelodik, neben die weiterhin — an einem färöischen Springtanz und einem Gottscheer Neujahrsumgangslied aufgewiesen — der ihr verbundene, erweiterte melodische Typ der Siebentonreihung tritt als die „Reihenmelodik gleichgeordneter Tonschritte ohne funktionelle Abhängigkeit, ein schwingendes Schreiten im Raum, ein Durchmessen, Gestalten des Raums". Die dreiklangmäßig bestimmten Dur-Moll-Melodietypen dagegen, die nicht auf Reihenmelodik, sondern auf tonale Verschmelzung gerichtet sind, weist er einer andern rassischen Artung zu, der das „harmonische Erlebnis" Urgrund des Musizierens ist — wobei (wie auch sonst zumeist) „harmonisch" im engeren Sinne von dreiklang-harmonisch gemeint ist; denn Harmonie im allgemeineren Sinne

von Ausgewogenheit, Zusammenstimmung im ganzen geht gewiß auch jener Reihenmelodik zum mindesten als Endziel nicht ab. Mit diesem Vordringen in die Grundarten der Bewegung eröffnet Frotscher der Volkslied- und Tonalitätsforschung ein weites, fruchtbares, zwar nicht leicht, aber notwendig zu bestellendes Feld.

Eine außerordentlich wertvolle Ergänzung zu den Ergebnissen der genannten Mitarbeiter bringen die Feststellungen Guido Waldmanns in seinem Beitrag über „Tonalitätsfragen im Volkslied der deutschen Sprachinseln". Es sind entscheidende Feststellungen, weil sie Bleibendes im Wandel der Erscheinungen besonders deutlich hervortreten lassen. Waldmanns Untersuchung des altertümlichen Liedschatzes dieser „Rückzugsgebiete" ergibt: In den alten Sprachinseln der mittelalterlichen Siedelungszeit ist „neben dem Dur-Lied auch das Moll-Lied lebendig, sind Liedweisen kirchentonlichen Gepräges, pentatonische Melodien in aller Munde und werden heute noch in mündlicher Überlieferung weitergetragen". Dagegen weisen alle jungen, im 18. und 19. Jahrhundert gebildeten Sprachinseln Lieder auf, „die restlos verdurt sind . . . nirgends finden wir kirchentonliche Melodien, wie sie in so großer Anzahl in den alten Sprachinseln begegnen". Die Untersuchung ergibt ferner klipp und klar, daß hier nicht etwa Umvolk- oder konfessionelle Einflüsse wirksam sind und daß gerade auch jene alten kirchentonlichen Lieder „volkserhaltende Kraft" bewahren. Damit ist unzweifelhaft erwiesen, daß die sogenannten kirchentonlichen Tonalitätsformen nichts Artfremdes, Undeutsches sind.

Zuletzt antwortet Kurt Huber auf die Frage „Wo stehen wir heute?" mit einem gedankenreichen Überblick. Er weist zunächst auf Ursachen der Schwierigkeit der Tonalitätsuntersuchungen hin: auf die in jeder Hinsicht noch ungenügende Zugänglichkeit des Stoffes, auf die Mißverständlichkeit des an entscheidender Stelle stehenden Namens „Kirchentonarten", auf das Fehlen einer auch die volksmusikalischen Elemente berücksichtigenden musikalischen Typologie des „gregorianischen" Chorals, auf methodische Schwierigkeiten mancherlei Art, vor allem auf die noch längst nicht erreichte Einigung über die grundsätzlichen Aufbauverschiedenheiten der geschichtlichen tonalen Systeme, nämlich über das, was unter „Pentatonik, Kirchentonalität, Stufenbindung, harmonisches System, tonaler Zentrierung" zu verstehen ist. Er selbst will dieser Einigung dienen und unzulänglichen Lösungsversuchen vorbeugen mit einer gedrängten Kennzeichnung der in der deutschen Volksmusik geschichtlich nachweisbaren Grundformen der Melodiebildung: 1. der Pentatonik als „harmonisches (nicht im Sinne von akkordisch genommen!), doch nicht tonal zentriertes Musiksystem", 2. der tetrachordisch-stufigen „kirchentonlichen" Melodik, 3. der tonal zentrierten Quintraummelodik, die eine wichtige Vorstufe ist für die 4. Grundform, das harmonisch tonale Durmollsystem, das sich vom Blas-Dur des Mittelalters aus über die Tanzmusik im 16. bis 18. Jahrhundert nordwärts vordringend mehr und mehr durchsetzte. Zum Schluß betont Huber, daß nicht schon das System selbst, sondern nur die Anlage dazu rassisches Erbgut sein könne und daß die dringlichste Aufgabe volksmusikalischer Forschung nicht eine „Definition von der Rassenlehre her" sei, sondern „eine Ausrichtung aller Analysen auf eine musikalische Rassenkunde".

Allerdings könnte auch die Sicht von der Rassenseelenkunde auf die Musik — und nicht nur auf die Volksmusik im engeren Sinne; denn ein gesundes Musikleben kennt wohl Grad-, aber keine Wesensunterschiede zwischen Kunst- und Volksmusik! — uns doch wohl weiterbringen, wenn sie nicht nur auf abgezogene musikalische Formen und Systeme, sondern auf die wirkenden, formbildenden Kräfte gerichtet ist. Andererseits wird eine Musikforschung, die von sich aus ganzheitlich das leibseelische Wesen der Musik erfaßt und damit Tiefenschichten der Seele, damit auch zu rassisch-musikalischen Erkenntnissen kommen und der allgemeinen Rassenkunde wertvolle Dienste leisten.

Vielleicht stößt sich mancher noch daran, daß gerade in dem, was hier als neu und bedeutsam hervorgehoben wurde, noch keine volle Einmütigkeit zu herrschen scheint. So spricht z. B. Müller-Blattau vom Durchschreiten des Tonraums in Melodien des *D*-Typus und vom gleichschwebigen Urrhythmus in solchen des *F*-Typs. Frotscher kennzeichnet seine drei Typen bewegungsmäßig als Schwingen, Schreiten und schwingendes Schreiten. Huber weist auf den Unterschied niederdeutsch vorwiegend stufiger und mittel- bzw. süddeutsch vorwiegend schwingender volkhafter Melodiebildung hin. Und auch in Musik, Dichtung und Bildkunst der Klassiker um 1800 läßt sich schreitende, in der Romantik dagegen schwingend-schwebende Grundbewegung

nachweisen (Max Seiffert-Festschrift, Kassel 1938, S. 23ff.). Daß diese Beobachtungen zunächst vielleicht nicht recht vereinbar scheinen, beweist nicht schon, daß sie nicht stichhaltig sind und genaue wissenschaftliche Arbeit mit ihnen unmöglich ist — so wenig (man erlaube ein anschauliches Beispiel!) wie die noch unzusammenhängenden Landeinzeichnungen unserer Südpolarkarten ungenau sind und niemals in den Zusammenhang einer genauen Umgrenzung der antarktischen Landgebiete zu bringen sein werden. Jene neuen Ansätze seien vielmehr ein Ansporn, von ihnen aus weiterzustreben zur Erkenntnis des lebendigen Ganzen.

Rudolf Steglich, Erlangen

Francis W. Galpin,

The music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians. Cambridge, at the University Press 1937.

Francis W. Galpin, dem wir eine übersichtliche und gute Instrumentenkunde verdanken, hat sich in seinem neuesten Werk *The Music of the Sumerians* die Aufgabe gestellt, auf Grund von Ausgrabungen, Fundstücken, historischen und literarischen Denkmälern eine Darstellung der Musik der Sumerer vom 3. Jahrtausend v. Chr. G. an zu geben und die Kunstübung der Babylonier und Assyrer anzuschließen. Solche Arbeiten müssen sich auf die Vorarbeiten der Archäologen, Philologen und Historiker stützen, und auch Galpin hat einer großen Zahl von Wissenschaftlern zu danken, die Material und Textübertragungen zur Verfügung gestellt haben. Im Ganzen liegt das Schwergewicht der Darstellung auf einer instrumentenkundlichen Beschreibung der erhaltenen Reste sumerischer Musik. Nur wenige Schlußkapitel suchen darüber hinaus vorzudringen.

Ist schon bei der Auswertung des Materials an Instrumentendarstellungen ein gut Teil Phantasie notwendig, so noch mehr, wenn die Ableitungen über das Gegebene hinaus Schlüsse und Folgerungen ziehen. Galpin hat sich von der Begeisterung für seinen Stoff so weit forttragen lassen, daß es nicht leicht fällt, ihm in seinen kühnen Vergleichen und Phantasien zu folgen. Hinzu kommt, daß die mitgegebenen Tafeln, die an und für sich unbedingt notwendig sind, eine genaue Nachprüfung der Feststellungen nicht immer zulassen. Die Untersuchung der frühen, vorchristlichen Instrument- und Musikdarstellungen, die schon zu vielen märchenhaften Schilderungen geführt hat, bedarf der größten Genauigkeit und vor allem der kühlsten und strengsten Nachprüfung, was eigentlich auf Siegeln, Scherben usw. gezeigt werden sollte.

Galpin hält sich an die alte Einteilung und beginnt zunächst mit Schlaginstrumenten, um daran Blas- und Saiteninstrumente anzuschließen. Vom Tanzstab in *Kish* und *Ur* geht er aus, von gebogenen Stöcken, die womöglich zum rhythmischen Schlagen benutzt werden können. An Trommeln werden das *Ub*, die kleineren Trommeln *Ub-Tur* und *Balag-Tur* genannt, letztere in Sanduhrform. Galpin gibt hierzu weite Parallelen zu indischen, afrikanischen, tibetanischen und anderen Trommeln, ohne damit für die aus Ur stammende Darstellung, die selbst mit der Lupe kaum festzustellen ist, starke Beweismittel zu bringen. Daß die *Balag*-Trommel zu voller Musik geschlagen wurde, zur Begleitung usw., geht aus den alten Texten hervor. Galpin erinnert sogar an die Trommelsprache, die als Signalzeichen sicher überall bekannt war. Deutlicher ist schon die *Balag-Di*-Trommel und die große *Su-A-La*, von zwei Männern mit bloßer Hand oder mit dem Stock geschlagen. Schließlich beschreibt Galpin noch die *Lilis*-Trommel, wieder im Zusammenhang mit persischen und afrikanischen Instrumenten. Diese Parallelen sind gewiß anschaulich, zumal hierzu gezeichnete Instrumentenformen angeführt werden, aber über eine etwaige „Abwanderung" ist damit nichts gesagt. Im Gegenteil: Galpin übersieht die aus der Steinzeit bekannten Darstellungen und Stücke vollständig und geht daher nicht von Grundformen aus, die sich in Sonderprägungen überall finden, sondern immer vom Text und Wort, das oft in mannigfachen Abwandlungen aufgezeigt wird. So wird z. B. die Schellentrommel *Adufe* oder *Duff* durch Arabien, Marokko, Indien bis zu der „Muscowite" von Praetorius verfolgt!

Gegenüber den Schlaginstrumenten, die eigentlich schwach und spärlich vertreten sind, wenn man an unsere Ausgrabungen aus der Steinzeit denkt, bringen die Flöten, Pfeifen und Hörner schon interessanteres Material. Galpin unterscheidet die *Ti-gi*-Flöte, die am offenen Ende quer angeblasen wird, und die *Na*-Flöte (arabisch *Nay*) vom Klarinettentyp. Die *Ti-gi* soll drei Grifflöcher haben (was an den Tafelabbildungen nicht zu sehen ist) und nach Galpin

eine diatonische Leiter von sieben Tönen mit erhöhter Quarte geben. Eine zweite Oktave könnte sich anschließen. Das sind Festlegungen, die niemand beweisen kann, denn oft werden nicht alle Grifflöcher benutzt, oft nur halbgedeckt usw. Auch läßt sich durch den Ansatz vieles umändern; das gilt für alle Feststellungen dieser Art, die Galpin macht. Gerade außereuropäische Musiker gewinnen einem Instrument ganz andere Stimmungen ab, als wir gemeinhin glauben würden. Daß die *Na*-Flöte mehr für Klagegesänge gebraucht wurde, und daß es auch Doppelpfeifen gab, geht aus den Quellen unzweifelhaft hervor. „Die Priester", so heißt es, „singen den Klagegesang mit der heiligen *uppu* (kleine Trommel), der heiligen *lilissu* (Kesseltrommel), der *halhalatta* (Doppelflöte), der Schellentrommel (*manzu*) und dem *Balag* (Trommel)". Hingegen sind die Ableitungen über die „gedeckten Flöten" oder Sackpfeifen aus den alten Texten nur undeutlich und unbestimmt zu stützen.

Bei den Hörnern finden wir die überall gebräuchliche Form des Tierhorns *Sîm* oder *Si-im*, die sogar anschaulich dargestellt wird. Bei den Trompeten leitet Galpin aus einem Sumerischen Text die Instrumente *Pukku* und *Mekku* und noch das kriegerische *Kizellu* ab. Diese Erklärungen und Unterlegungen sind gewiß anzuerkennen und zeugen auch von philologischem Einfühlungsvermögen, aber sie überzeugen mich weniger als die Bilder von der *Labbinatu*, einer mittleren Trompete, und von der Muscheltrompete, die beide gut zu erkennen sind.

Die Harfen stehen auch bei den Sumerern im Mittelpunkt der Musikübung. Sie werden oft abgebildet und zeigen die Form der großen Bogenharfe und der bei den Assyrern gebrauchten Winkelharfe. Die Namen sind recht verschieden, lassen sich aber, wie Galpin zeigt, mit ähnlichen Wortbildungen in Ägypten, Indien und China in Zusammenhang bringen, Natürlich ist die Saitenzahl wieder sehr verschieden. Wir zählen 4, 5, 7, 11—15 Saiten. Das führt auf ein entscheidendes Problem, das Galpin nach Beschreibung der Lyren-, Lauten- und Psalterien-Formen stellt: auf Musiksystem und Notation.

Galpin geht zunächst auf fünf- und siebenstufige Leitern ein und wendet sich dann der chinesischen Theorie und der chinesischen Flöte *Ti tse* zu. Die chinesische Dreilochflöte gibt nach Galpin die Reihe *c d e fis g a h*, eine altägyptische, die einem Original nachgebildet wurde, hat die gleiche Reihe, und auch in der indischen, koreanischen und arabischen Musik ist das Intervall der übermäßigen Quarte bekannt. Also handelt es sich um eine sehr alte, sehr verbreitete Skala. Nun hat Galpin die erwähnten Pfeifen aus Ur nachbilden lassen und angeblasen: sie ergeben *c d e fis g*. Das ist eine Leiter, die noch in Finnland, bei den Berbern und in Ostafrika vorkommt. Aus allem ergibt sich nach Galpin, daß die „tritone scale" die ursprüngliche Leiter der sumerischen Musik gewesen sein muß. So fein und behutsam diese Steinchen auch von allen Seiten zusammengetragen werden, die Lösung ist für mich nicht überzeugend. Der sumerische Bläser hat sicherlich eine ganz andere Griff- und Blastechnik angewandt, als wir sie heute ausüben. Man kann aus den verschiedenen Faktoren des Lochabstandes, der Weite und Dicke des Holzes usw. Tonhöhen berechnen und wird doch niemals die wirklich gebrauchten bekommen, man kann antike Instrumente nachbauen und blasen und wird doch nicht die richtigen Tonhöhen oder gar die wirklich angewandten Griffe feststellen können. Mit dieser Methode kommt man dem Problem nicht nahe. Auch nicht mit einer Vergleichung der ältesten, bekannten Tonsysteme, ganz abgesehen davon, daß sich Theorie und Praxis nicht decken. Bei einer vorchristlichen Musik sollte man nicht mit unsern heutigen Maßstäben rechnen, überhaupt nichts hinein interpretieren, was dem Denken und der Kultur dieser Völker fern liegt. Schon die Harfenbilder, wenn sie auch ungenau sind, geben zu denken, und noch mehr die verschiedenen Größenverhältnisse der Instrumente und die Unbestimmtheit der Haltung und des Ansatzes.

Im Anschluß an sein Tonleitersystem nimmt Galpin noch einmal die im Berliner Staatlichen Museum aufbewahrte, von Dr. Ebeling übertragene Tafel aus Assur vor, die angeblich eine alte Notenschrift enthalten soll. Seit dem ersten Lösungsversuch im Jahre 1924 war es still um diese Notation geworden. Es glaubte niemand mehr so recht daran, daß diese Silben, die auch Unterrichtszwecken dienen oder Zauberformeln darstellen können, zur Musik gebraucht wurden. Galpin geht auch hier seinen eigenen Weg und setzt seine Tonskala mit der übermäßigen Quarte wieder ein. Er meint: wir haben 21 Vokale und Konsonanten im Sumerischen und kennen Harfen mit 21 Saiten (im Londoner und im Berliner Museum), also ist es nicht schwer, die Reihe von *C* bis *h* mit den Silben in Verbindung zu bringen. Das geschieht auch und man bekommt

eine „Hymne von der Erschaffung des Menschen für Singstimme und Harfe", die im Unisono- und Oktavengang in gleichmäßigem Rhythmus einfach dahinschreitet. So sehr ich den Entdeckereifer des Verfassers anerkenne und so hoch ich sein Bemühen um die alte Kunst der Sumerer einschätze, bei diesen Übertragungen, die alles negieren, was wir von primitiver Musik wissen, hört mein Verständnis auf. Die Vorstellungen, die ich aus dem Studium alter Instrumente und früher oder exotischer Musik gewonnen habe, sind völlig andere. Ich glaube nicht an solche einfachen Gesänge in europäisch-modernem Zuschnitt, nicht an die Richtigkeit der Notenlösung, nicht an Ton- und Haltung dieser neubelebten Sumererkunst. Man könnte hunderte von Gegenbeispielen aufstellen und könnte ein Argument an das andere reihen, wollte man den Lösungsversuch streng und exakt widerlegen.

Die Schlußkapitel „The Appreciation of Music" und „The racial element in music" stoßen in das Gebiet der Musikübung und Musikentwicklung vor. Wieder ist es ein reiches Quellenmaterial, das Galpin in geschlossener, übersichtlicher Form vorlegt. Damit rundet sich das gesamte Bild. Es ist wirklich erstaunlich, was der Verfasser alles an Materialien aufbieten konnte: Texte, Tafeln, Plastiken, Ausgrabungen. Und methodisch und in der Darstellung gelingt ihm auch ein groß angelegtes Bild von dieser alten Musikkultur. Vor allem ist Galpin als ausgezeichneter Instrumentenkenner immer in der Lage, Vergleiche und Hinweise auf die verschiedensten Instrumente zu geben. Aber im Grunde genommen läßt er sich vom Objekt zu weit forttreiben, er hält noch bei der alten Anschauung, nach der die Instrumententypen durchaus von einem Land zum andern wandern müssen — eine Ansicht, die wir heute Gottlob mehr und mehr überwinden —, er übersieht die eigentlichen Praktiken beim Spiel und legt gern aus, wo wir eigentlich beim Beschreiben stillhalten müßten. Es gibt viel des Lernenswerten und Interessanten in diesem vorzüglich ausgestatteten Buch und man kann dem Verfasser für seine mosaikartig zusammengetragene Darstellung auch dankbar sein, trotzdem können wir aber nicht folgen, wenn Phantasie und Begeisterung die nüchterne wissenschaftliche Arbeit überflügeln.

Georg Schünemann, Berlin

Musikwissenschaftliche Dissertationen des Jahres 1938

Berlin. Helmut Banning, Johann Friedrich Doles. Leben und Werke. — Heinrich Dietel, Beiträge zur Geschichte des Männergesangs. — Klaus Jungk, Tonbildliches und Symbolisches in Mozarts Opern (Berlin, Triltsch & Huter). — Annemarie Krille, Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikübung der deutschen Frau (von 1750—1820). (Berlin, Triltsch & Huter.) — Ursula Lehmann, Deutsches und italienisches Wesen in der Vorgeschichte des klassischen Streichquartetts. — Fritz Oberdörffer, Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. — Ralph H. Robbins, Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz. (Berlin, Triltsch & Huter.)

Erlangen. Hans Kern, Franz Vollrath Buttstedt (1735—1814). — Max Loy, Lortzings »Hans Sachs«. Eine Studie zur Ästhetik der komischen Oper.

Frankfurt (M.). Alfred Anders, Die Allemande als Volksliedtypus des 16. Jahrhunderts.

Freiburg i. Br. Wolfgang Erich Haefner, Die Lautenstücke des Denis Gaultier. — Franz Hirtler, Hans Pfitzners „Armer Heinrich" in seiner Stellung zur Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts. — Ingeborg Rücker, Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500. — Hildegard Wachtel, Die liturgische Musikpflege im Kloster Adelhausen seit der Gründung des Klosters 1234 bis um 1500. — Habilitationsschrift: Wilhelm Ehmann, Der Thibaut-Behaghel-Kreis. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert (AMF III (1938) S. 428ff. und IV (1939) S. 21ff.).

Freiburg (Schweiz). Benjamin Raeber, Modus-Studien (mit besonderer Berücksichtigung der dem 6. Modus zugeschriebenen Gesänge).

Hamburg. Raphael Broches, Die Korrelation von Musik und Bewegung und das Problem der geigerischen Nachgestaltung. — Hans Walter Hövermann, Musikalische Gestaltung im Spiegel der physiologischen Resonanz (Hamburg, Preilipper).

Heidelberg. Lili Michaelis, Die Idee der ästhetischen Erziehung und ihre Bedeutung für die Musikerziehung seit dem 18. Jahrhundert. — Philipp Reinhardt, Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jahrhunderts. — Richard Treiber, Kantor Johann Wendelin Glaser (1713 bis 1783) und die Wertheimer Kirchenmusik im 18. Jahrhundert.

Jena. Günther Kraft, Die Grundlagen der thüringischen Musikkultur um 1600 (mit besonderer Berücksichtigung des Lebens und der Werke Johann Steuerleins 1546—1613).

Köln. Margarete Reimann, Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite unter besonderer Berücksichtigung von Couperins Ordres.

Leipzig. Dietz Degen, Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern. — Martin Lange, Die Anfänge der Kantate. (Dresden, Dittert.) — Werner Neumann, J. S. Bachs Chorfuge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs. (Leipzig, Kistner & Siegel.) — Fritz Oeser, Die Klangstruktur und ihre Aufgabe in Bruckners Symphonik. — Martin Wolschke, Die Musikkritik in der deutschen Tagespresse der Nachkriegszeit. — Habilitationsschrift (Fach Psychologie): Albert Wellek: Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke. Grundlegung einer psychologischen Theorie der Musik und Musikgeschichte.

Marburg. Werner Kohleick, Gustav Jenner (1865—1920).

München. Theodor Krüger, Die Sinfonien von Dittersdorf. — Claus Neumann, die Harmonik der Münchener Schule um 1900. — Adam Rauh, Die Opern von Heinrich Dorn. — Kurt Reinhard, Die Musik Birmas. — Fritz Weber, Der harmonische Aufbau in den Sonatensätzen der Klaviersonaten Beethovens.

Münster (W.). Heinz Döllmann, Christoph Nichelmann, ein Musiker am Hofe Friedrichs des Großen. — Edith von Rumohr, Der Nürnbergische Tasteninstrumentenstil im 17. Jahrhundert.

Prag. Deutsche Universität. Ferdinand Kirschner, Leoš Janáček. — Walter Kramolisch, Studien zur musikalischen Gestalt des epischen Liedes in Bulgarien. — Gabriela Preissová, „Její Pastorkyně".

Würzburg. Wilhelm Schwinn, Studien zur Sammlung „Fränkische Volkslieder" von Franz W. von Dithfurth.

Außerdem erschienen 1938 folgende Dissertationen früherer Jahre im Druck:

Berlin. Werner Eginhard Köhler, Beiträge zur Geschichte und Literatur der Viola d'amore (Berlin, Funk). — Ottmar Schreiber, Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland von 1780 bis etwa 1850 (Berlin, Junker & Dünnhaupt). — Günter Schwanbeck, Die dramatische Chorkantate der Romantik in Deutschland (Düsseldorf, Nolte).

Bern. Kurt von Fischer, Griegs Harmonik und die nordländische Folklore (Bern, Haupt). — Max Moser, Richard Wagner in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts (Bern, Francke),

Bonn. Josef Loschelder, Das Todesproblem in Verdis Opernschaffen (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt).

Breslau. Günther Engler, Verdis Anschauung vom Wesen der Oper (Breslau, Stenzel). — Habilitationsschrift: Fritz Feldmann, Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien (Breslau, Trewendt).

Frankfurt (M.). Georg Kuhlmann, Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier, Faculté de Médecine H 196 in ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts (Würzburg, Triltsch).

Hamburg. Walter Schulze, Die Quellen der Hamburger Oper (1678—1738) (Hamburg, Stalling).

Freiburg i. Br. Habilitationschrift: Kurt Stephenson, Andreas Romberg. Ein Beitrag zur hamburgischen Musikgeschichte (Hamburg, Christians).

Heidelberg. Helmut Andres, Beiträge zur Geschichte der Musikkritik (Greifswald, Abel). — Karl Michael Komma, Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts (Kassel, Bärenreiter).

Köln. Paul Frehn, Der Einfluß der englischen Literatur auf Deutschlands Musiker und Musik im 19. Jahrhundert (Düsseldorf, Nolte). — Walter Klefisch, Arcadelt als Madrigalist (Köln, Orthen).

Marburg. Wilhelm Müller, Geschichtliche Entwicklung der Musikpflege in Soest (Emsdetten, Eechte).

München. Emma Traut, Der Tanz im alten Ägypten (Glückstadt, Augustin). — Hildegard Henschel, Das volkstümliche deutsche Tanzlied der neueren Zeit in der Beziehung zu Tanz und Musik (Berlin, Scherl). — Wolfgang Schmidt, Gottfried Heinrich Stölzel (1690 bis 1749) als Instrumentalkomponist (Würzburg, Triltsch).

Rostock. Rudolf Bauer, Musik und Musikleben Rostocks im 18. Jahrhundert (Rostock, Hinstorff). — Hans Rentzow, Die mecklenburgischen Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts (Berlin, Triltsch & Huther).

Würzburg. Heinz Günther Schultz, Zur Phänomenologie des musikalischen Impressionismus, insbesondere des impressionistischen Klavierstils (Würzburg, Triltsch).

Zürich. Edwin Löhrer, Die Messen von Ludwig Senfl (Lichtensteig, Maeder).

Mitteilungen

Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung

Das Institut beklagt den Verlust zweier Mitarbeiter, die durch vorzeitigen Tod aus vollem Schaffen herausgerissen wurden. Am 17. Februar 1939 verschied, 37 Jahre alt, Dr. Albrecht Ganse, kommissarischer Leiter des Musikinstrumenten-Museums, und am 19. Januar 1939 der Herausgeber der „Bibliographie des Musikschrifttums“, Dr. Kurt Taut, im 51. Lebensjahre. Das Institut wird den beiden verdienten Mitarbeitern ein ehrendes Andenken bewahren.

Beim Musikinstrumenten-Museum wird Dr. Hans Heinz Dräger die Geschäfte interimistisch fortführen. Die Weiterführung der bibliographischen Arbeiten wurde Dr. Georg Karstädt (Berlin) übertragen; er wird den in Vorbereitung befindlichen dritten Jahrgang der „Bibliographie des Musikschrifttums“ planmäßig herausgeben.

*

Dem nichtbeamteten außerordentlichen Prof. Dr. Friedrich Blume wurde mit der ordentlichen Professur der Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Kiel übertragen.

Dozent Dr. Helmuth Osthoff, der den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Frankfurt a. M. bereits seit dem Wintersemester 1937/38 vertretungsweise innehatte, ist zum beamteten außerordentlichen Professor und zum Universitätsmusikdirektor daselbst ernannt worden.

Der Assistent des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i. Br. Dr. Wilhelm Heiske erhielt in der philosophischen Fakultät der dortigen Universität einen Lehrauftrag für das deutsche Volkslied.

Dem bisherigen Universitätskantor Friedrich Rabenschlag wurde die Stelle des Universitätsmusikdirektors in Leipzig übertragen.

Die Universität Köln verlieh dem Regensburger Musik- und Kunstverleger Gustav Bosse „in Anerkennung seiner Verdienste um das deutsche Musikleben, als Betreuer musikwissenschaftlicher Forschungen und als Erwecker der Anton-Bruckner-Bewegung“ die Würde eines Ehrensenators der Universität.

Die Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen hat Prof. Dr. Gustav Becking, Prag, zum korrespondierenden Mitglied gewählt.

In Leipzig starb (s. die obige Mitteilung des Staatl. Instituts) Dr. Kurt Taut. Als Leiter der Musikbibliothek Peters und Herausgeber von deren Jahrbuch war Taut zu einem der besten Kenner des Musikschrifttums geworden. Vor allem durch das Bücher- und Schriftenverzeichnis seines Jahrbuches, das im Händel-Jahrbuch 1933 erschienene „Verzeichnis des Schrifttums über Georg Friedrich Händel“ und die seit 1936 im Auftrage des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung von ihm herausgegebene „Bibliographie des Musikschrifttums“, nicht weniger aber auch durch seine stete Hilfsbereitschaft hat er sich um die Musikforschung verdient gemacht. Ein Werk über die „Anfänge der Jagdmusik“, das er vor kurzem noch vollenden konnte, soll in den „Denkmälern Deutscher Jagdkultur“ erscheinen. Wir verlieren mit ihm einen guten, kenntnisreichen Kameraden.

Verantwortlich: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

4. Jahrgang 1939 Heft 2

Vestiva i colli

Von Hans Joachim Moser, Berlin

Im Jahre 1566 erschien im zweiten Buch der venezianischen Sammlung *Il Desiderio* erstmals ein fünfstimmiges Madrigal Palestrinas, das bis 1606 insgesamt neunmal gedruckt worden ist und nun in F. X. Haberls Gesamtausgabe als Nr. 29 der dritten Reihe (Bd. 28) steht. Der Text (meines Wissens eines unbekannten Dichters) ist folgendes freie Sonett:

Vestiva i colli e le campagne intorno
La primavera di novelli onori
E spirava soavi Arabi odori,
Cinta d'erbe e di fior il crine adorno,
Quando Licori all'apparir del giorno,
Cogliendo di sua man purpurei fiori,
Mi disse: „In guiderdon di tanti onori
A te li colgo, ed ecco io te'n adorno."
Così le chiome mie, soavemente
Parlando, mi[1] cinse
E di si dolci legami mi strinse
Il cor, ch'altro piacer non sente;
Onde non fia giammai che più non l'ami
Degli occhi miei, nè fia che la mia mente
Altri sospiri o desiando io chiami.

Ich übersetze:

Die Hügel kleidete und rings die Auen
der Lenz in die erneuten Herrlichkeiten,
süß haucht' er Düfte aus Arabiens Weiten,
mit Blatt und Blüt' das Haar geziert zu schauen,
als Hirtin Licoris beim Morgengrauen
mit ihrer Hand purpurne Blüten pflückte
und sprach: „Wenn alles hier sich also schmückte,
so ist's nur recht, auch dich im Schmuck zu schauen!"

[1] Bei Palestrina statt *mi*: *io*.

So mir auf's Haar, mit anmutreicher Rede,
den Kranz sie drückte
und in so süße Bande mich verstrickte,
daß jede andre Regung stumm ward, jede;
seitdem weiß ich, daß sie mich mehr beglückte
allzeit, denn meiner Augen Licht. Jedwede
Sehnsucht nach anderm Ziel ins Nichts entrückte.

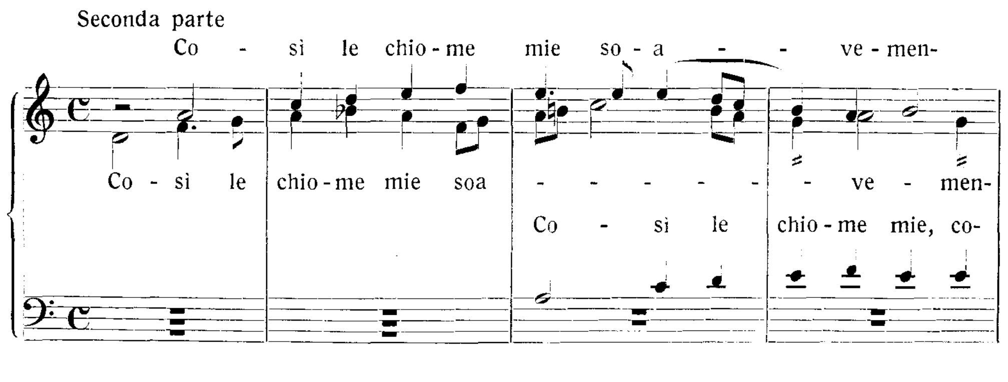
Peter Wagner hat in seiner Abhandlung „Das Madrigal und Palestrina" (Vj. f. Mw. VIII 438) treffend betont, daß das Stück als eines der früheren des Meisters noch kaum die für seine vollgültigen Madrigale kennzeichnenden Merkmale aufweise. Man wird also, da Palestrinas vierstimmige Madrigale von 1555 auch schon reifere Werke mit enthalten, die Entstehung etwa ins Jahr 1550, d. h. in des Meisters vermutlich 25. Lebensjahr, versetzen dürfen. Wenn auch der enthusiastische Haberl (a. a. O., Einleitung) behauptet, „Pierluigis Töne klingen [hier] wie helles Frühlingsjauchzen"— die Klanglage des *d*-moll-*a*-moll-Stückes ist in der Tat bei Nichtbeachtung der Chiavette ziemlich hoch[1] —, so ist es vielleicht doch nicht „plump" empfunden gewesen, wenn ein Sammelwerk von 1606 dazu einen geistlichen Text gefügt hat *Festiva dies agitur triumpho* ... Wesentlich treffender ist H.-W. Freys Kennzeichnung als die eines „freundlichen" Madrigales (in seinen Vorreden zu den Messen von Giovannelli und Nanini, siehe unten). Vor allem aber hat Palestrina selbst offenbar ähnlich wie jener geistliche Textator empfunden, wenn er aus diesem seinem Madrigal eine Messe geformt hat — das, und wie er hierin zahlreiche Nachfolger gefunden hat, soll Gegenstand unserer Untersuchung sein. Dafür werde zunächst das Madrigal kurz betrachtet.

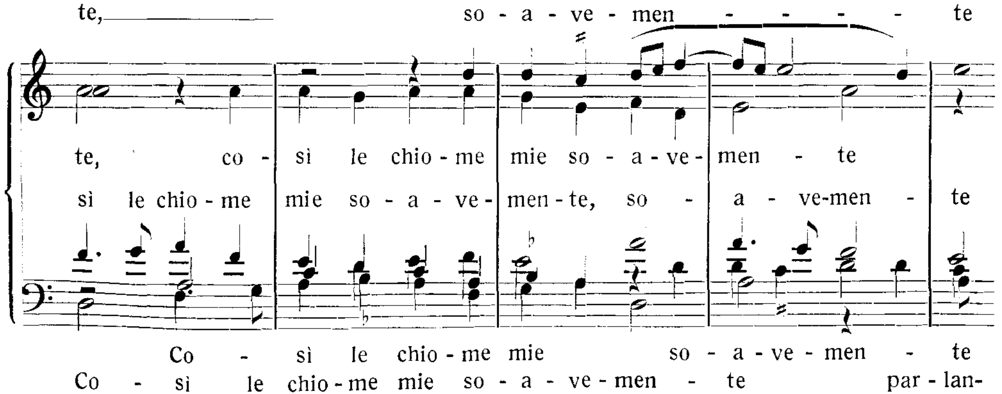
Die Komposition ist zweiteilig: die beiden Vierzeiler bilden die *Prima parte*, die demgemäß aus zwei fast notengleichen Stollen besteht — eine Wiederholung der letzten Zeile (*a te li colgo*) bildet eine kurze Abriegelcoda; die *Seconda parte* ist als Abgesang ohne solche Doppelversikelform fließend durchgeführt. Gleichwohl sind auch hier — besonders zu Beginn des letzten Dreizeilers — die Nähte der motettischen Reihung deutlich zu spüren; gerade in diesem letzten Textabschnitt stärken freie musikalische Zeilenwiederholungen (*nè fia che la mia mente* kehrt ziemlich deutlich wieder beim zweiten *altri sospiri*) und Motiv-Wiederaufnahmen wie im Baß das *mi strinse il cor* im Hörer das Bewußtsein für die ordnende Kraft von Symmetrien. Der tonale Rahmen *d*-moll—*D*-dur, *d*-moll—*A*-dur würde von Heinrich Schütz als Hypodorisch bezeichnet worden sein; ein schönes Gleichgewicht ist darin zu verspüren, daß in der ersten Hälfte der Ton *gis* als Wechseldominantleitton in den Klauseln eine erheblichere Rolle spielt, während in der zweiten der Spitzenton *b* (*una voce supra la*) das Dorische leicht „äolisiert". Ähneln sich beidemal die Stimmexpositionen stark durch die fast gleiche Reihenfolge der Einsätze vom Cantus und Altus bis zum Bassus hinab, so sind die Motive selbst hinreichend verschieden, wie es die Meisterlichkeit des Tonsetzers erwarten ließ. Man sehe beide „Motettenköpfe":

---

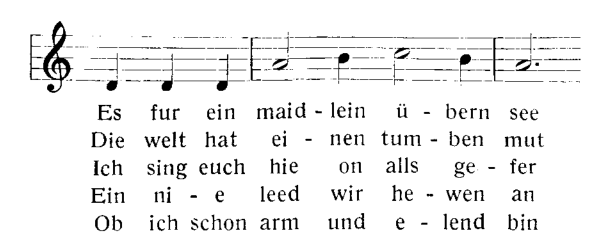
[1] H.-W. Frey hat deshalb unter Ausgleich von Chiavette und Kammertonverschiebung sehr richtig die von ihm herausgegebenen Vestiva-Messen von *d*- nach *c*-dorisch transponiert.


Prima parte
Ve-sti-va i col - li e le cam-pa-gne intor - - no, in-
Cantus
Alt
Ve-sti-va i col - li e le cam-pagne in- tor-no,
Ve - sti-va i col - li e
Ten. 1
tor - - - - - - - - - - - - no
in - - tor - no la
le campagne in - tor - no, in - tor - - - - - - no
Ten. 2
Baß
Ve-sti-va i col - li e le cam-pa-gne in-tor - -
Ve-sti-va i col - li e le cam-pa-gne in-


Seconda parte
Co - sì le chio-me mie so - a - - ve-men-
Co - sì le chio-me mie soa - - - - - - - ve - men-
Co - sì le chio-me mie, co-


te, so - a - ve - men - - - - - te
te, co - sì le chio-me mie so - a-ve- men - te
sì le chio-me mie so - a - ve- men-te, so - a - ve-men - te
Co - sì le chio-me mie so - a - ve - men - te
Co - sì le chio-me mie so - a - ve - men - te par-lan-

An solchen Takten zählt der erste Teil 47, der zweite 45 — auch eine beachtliche Symmetrieannäherung. H.-W. Frey spricht von „dem kraftvollen Thema dieses Liedes, dessen Motive in alten deutschen und niederländischen Volksweisen wiederkehren". Das mögen folgende Zitate bestätigen:



Zum 2. Teil stelle man etwa den Beginn des Tenor-Cf. von H. Isaacs *Maudit soit* (DTÖ XIV 1, hg. v. Johs. Wolf, S. 94):



oder seines *Ach herzigs K.* (ebenda S. 61):



Man kann zwar in Palestrinas „Madrigal" (dem Sinn der Gattung gemäß) nicht mehr wie bei den Chansons der Obrecht-Okeghem-Zeit oder bei den Tenorliedern von Isaac, Finck, Stoltzer, Senfl von „dem" Cantus firmus sprechen; wohl aber ringen, zumal von den Klauseln her beurteilt, dauernd Sopran und Tenor I um den Preis als Vorrangstimmen. Alle Linien verlaufen wahrhaft humanistisch wortgezeugt, wobei die Jamben gern im „Canzonen"-Verstyp ♩ ♪ ♪ ♩ ♩ deklamiert werden und die Hauptworte — noch ohne spätere dramatisierende Akzente — in schönem *espressivo* die Spitzentöne der Phrasenbögen erhalten. Gleichwohl zeigt schon die Stollengleichheit, daß dem Inhaltlichen keineswegs sehr bis ins einzelne nachgegangen wird. Bei *onori*, *soavemente*, *cinse*, *chiami* kann man vielleicht die Melismen nicht nur als Raumornamente an den Reimschwerpunkten, sondern nebenher auch ein wenig vom „madrigalistischen" Verdeutlichungsbestreben her mitbestimmt ansehen, ohne doch gleich von malerischen Bewegungsabbildern sprechen zu dürfen.

Die oben angeführten zwei Absatzbeginne also sind im wesentlichen das Material[1], auf dem Johs. Petraloysius Praenestinus seine ebenfalls fünfstimmige

---

[1] Wenn Haberl am genannten Ort behauptet, „beinahe sämtliche Madrigalisten des 16. Jahrhunderts haben sich an diesem Texte versucht", so verwechselt er wohl die Messen gleichen Namens, die ihm mehrmals vorgekommen sein werden, mit Madrigalen — in Wirklichkeit begegnet unter den vielen Tausend Madrigalanfängen in E. Vogels Werk „Die weltlichen Musikdrucke Italiens" das *Vestiva i colli* außer bei Palestrina nur noch ein einziges Mal bei dem fleißigen Provinzialen Hippolito Sabino, 3. Buch der Madrigale zu 5 u. 6 St. (Venedig 1582) nebst einem Antwerpener Nachdruck im Sammelwerk des P. Philips 1591 — es ist also im Gegensatz zu den

Messe aufbaut, wobei er mit der Abwechslung beider Modelle deutlich eine kontrasthafte Spannung in sein polyphones Ordinarium trägt. Folgendes Schema wird das deutlich machen:

Kyrie: I
Christe à 4: Motiv aus Cantus Takt 3—4
Kyrie: Motiv aus *cinta d'erbe*
Et in terra: I
Qui tollis: II

Patrem: I
Et incarnatus: I
Crucifixus à 4: II
Et iterum à 4: II
Et in spiritum: I

Sanctus: I
Benedictus à 4: II
Hosanna: Motiv aus *altri sospiri*
Agnus I: I
Agnus II à 6: II.

Schon hier zeigt sich, daß Palestrina sich nicht völlig auf die Benutzung der Expositionen beschränkt, sondern auch die Innenteile gelegentlich herangezogen hat.

Wenn P. Wagner („Das Madrigal und Palestrina") meinte, eine Vergleichung des Madrigals und der Messe „könnte sehr ergiebig sein für die Feststellung des Unterschiedes, der bei Palestrina zwischen weltlicher und kirchlicher Musik besteht", so hatte er schon selbst eingewendet, daß es mit der Weltlichkeit gerade des *Vestiva i colli* nicht allzuweit her sei, und in der Tat zeigt sich bei der gewünschten Gegenüberstellung doch wohl mehr der Unterschied der Satzbedürfnisse von der Textgattung her, als daß der Wechsel von säkularer und sakraler Ausdruckssphäre besonders scharf in Erscheinung träte. Und trotzdem! Wenn man etwa das 1. Kyrie untersucht, das die Dux- und Comes-artige Doppelgestalt des Themas mit Quart- bzw. Quintschritt für die Stimmen der Messe beibehält, aber ihre paarige kontrapunktische Verknüpfung neu koppelt, so zeigt sich doch unverkennbar, daß die lebhaften Sprünge (Quinte, Oktave) der weltlichen Fassung durchweg in der geistlichen möglichst ausgeglichen werden: teils durch zwischengeschobene Gleitnoten, teils durch Übernahme nähergelegener Stufen aus dem Concentus der anderen Stimmen. Gerade dies ist auch psychologisch fesselnd, weil es vermuten läßt, Palestrina habe das Modell hier mehr als harmonischen Gesamtkomplex, also als „Akkordvorrat", und nicht als einseitig primäres Liniengewebe aufgefaßt und ausgenutzt. Der Sinn jener Applanierung der zackigen Horizontalverläufe (besonders im Baß) ist deutlich: eine Annäherung an den Charakter des *cantus planus*, eine Abwandlung der heiteren Daseinslust auf die *Devotio christiana* zu, ohne daß doch damit der Grundton gleich verlassen würde, der der Messe immer noch österliche Färbung läßt. Dazu kommt eine spürbare Verlangsamung des Vortrags durch breitere Mensur an mancherlei Webstellen, sodann (gewissermaßen als Ausgleich gegen die Einschubtöne) mehrmals eine Vereinfachung der Deklamation, die silbenärmer und melismatischer wird, und auch bei kleinen Intervallen der Verzicht auf Zwischentöne; so entstehende Terzbiegungen

---

sonst ungemein häufigen Gedichtwiederholungen gerade einer der seltensten von allen Madrigaltexten.

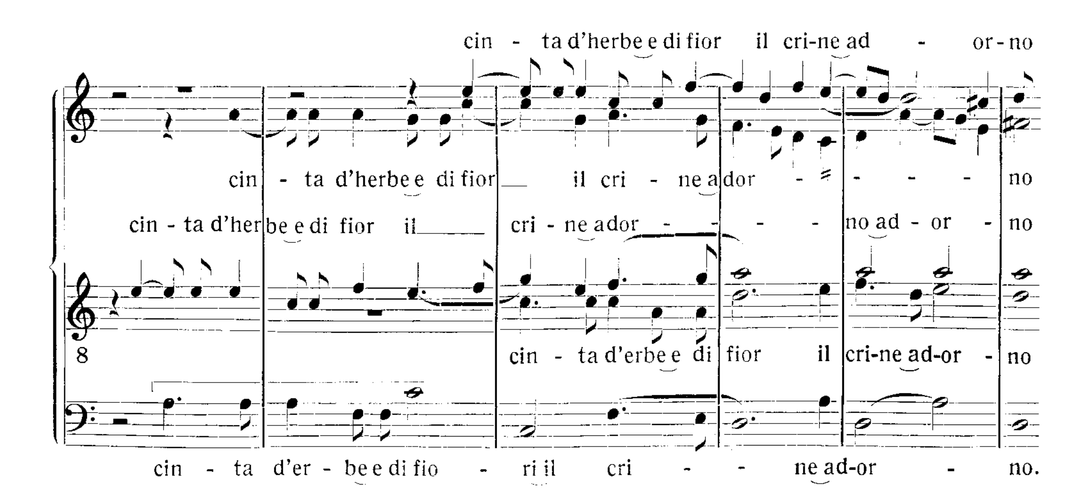
aufwärts erhöhen die würdige Wärme des Ausdruckes. Man vergleiche beide oberste Stimmen in der ersten Großphrase — dasselbe gilt für alle Parte:



Aus dem Beginn dieses Melismas wird das Thema des nur vierstimmigen *Christe* geformt, das trotz Aussage der Schlüssel (Violin-, Mezzosopran- und zwei Altschlüssel) nicht für *Voces aequales* gemeint ist, sondern die Chiavette nur ohne Baßpartie wiederholt.



Auch hier führt die kirchliche Verbreiterung zu einem Gedanken, der nun durch alle Stimmen mit frei veränderlichen Ausläufen wandert. Das wieder fünfstimmige 2. *Kyrie* entspringt einem besonders fesselnden Umformungsvorgang. Das Madrigal bot als Vorbild (die Enden abklingender Zeilen lasse ich weg):



Aus diesem Material gestaltet der Großmeister folgende neue Exposition:

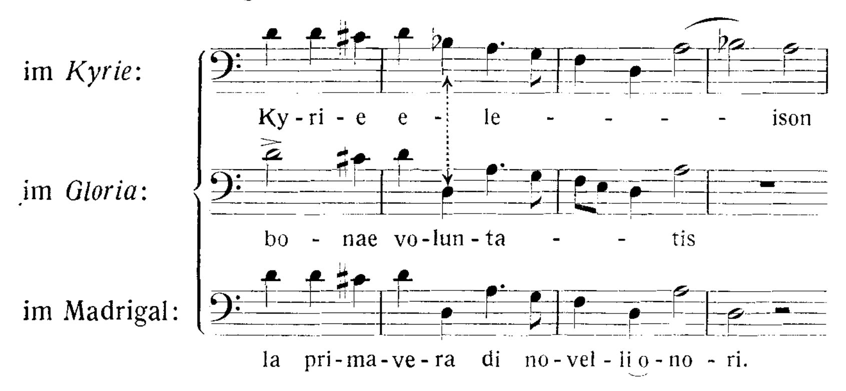


Den Ausgangspunkt bildet anscheinend der Diskant, nach dem auch der Alt den zweimaligen Terzanhub (NB) erhält; nun gab offenbar der Quintschritt in der Baßstimme des Madrigals die Anregung, die beiden angeklammerten Tenoreinsätze ebenfalls bis zum Quintsprung auszuweiten und sie wieder mit dem Quartsprung im Messenbaß zu beantworten — damit aber ist eine prachtvolle Gegenbewegungssymmetrie zum ersten Kyrie gewonnen und das ganze Triptychon des ersten Ordinariumteiles zur geschlossenen Form gebracht.

Der thematische Ausgangspunkt wird dem Hörer gleich wieder beim Gloriabeginn fest eingeprägt — spielt doch das *Et in terra* abermals mit dem Dux-Comes-Verhältnis des *Vestiva*-Motivs. Diesmal ist die Einsatzkoppelung des Madrigaleingangs genau (auch in den metrischen Verhältnissen unverändert!) beibehalten — aber mit zwei kennzeichnenden melodischen Verkirchlichungen: im Cantus und beiden Tenören als Trägern der Quartverengung wird die Figur entsprechend dem raschen Urzeitmaß zu geglättet, im Alt und Baß als Vertretern der Quintform wird sie zu jenem Quint-Terztypus monumentalisiert, den wir eingangs an zahlreichen Volksliedköpfen aufzeigten und wie er auch dem „germanischen Choraldialekt" des *Ave maris stella* (z. B. bei P. Hofhaimer) entspricht:



Wird aus dem Kyrie I eine Gleitfigur übernommen, so sind die Bewegungen des nun beherrschend hervortretenden Tenors II zu sakraler Würde vereinfacht; der Madrigalbaß aber wird diesmal mit allen großen Sprüngen beibehalten, offenbar um dem freudigen Grundton des *Gloria* zu entsprechen. Man sieht also im Zeitalter der „dolci affetti" (wie sich damals eine Madrigalsammlung nannte) die Gemütsfärbungen der Josquinschen Musica riservata diastematisch sorgsam berücksichtigt — auch hierin zeigt sich Palestrina als humanistischer Gesinnungsgenosse des Tridentinums. Man vergleiche nur



Mit dem *bonae voluntatis* spinnt sich das *Gloria* unmerklich fließend weiter.

Aus notgedrungener Kürze werde nur noch an einem Beispiel knapp gezeigt, wie Palestrina mit dem Kopfmotiv der *seconda parte* seines Madrigals verfährt: beim *Qui tollis*. Hier scheint das Anlehnungsverhältnis seitens der Messe besonders eng — aber doch nur auf den ersten Blick. Denn wenn auch die Abstände beim Einsatz von Alt, Diskant, Baß und Tenor II beidemal gleich sind, so läßt schon das um einen Halbtakt in der Mitte verspätete Auftreten des Tenor I aufmerken. Und wieder zeigt der Affektwechsel den entscheidenden Beweggrund für die Änderung, die hier weit mehr als bloß eine Umsetzung in die kirchlichen Raumverhältnisse bedeutet — aus *soavemente* wird *peccata mundi*!



Welch Gegensatz: im ersten Fall die heiter lydisch gefüllte Quinte, im zweiten der Quintabsturz und nun als energiegeladener „melodischer Gegenstoß" die dorische Septimenskala aufwärts, die zugleich eine lange Kraftaufladung darstellt auf das Wort *mundi* hin.

Es würde tief in Palestrinas und seiner Zeit „Affekten-Werkstatt" hineinführen, wollten wir hier in gleicher Weise die ganze Messe mit den entsprechenden Madrigalstellen konfrontieren. Das Bisherige aber wird bereits genügen, um das Prinzip klarzulegen. Daß die Palestrinasche Messe *Vestiva i colli* selbst unter ihresgleichen eine Meisterleistung darstellt, dürfte bei unsern Analysedarlegungen gleichfalls deutlich geworden sein. Wenn nun eine ganze Reihe von Tonsetzern der römischen Schule wie aus größeren Entfernungen ebenfalls Messen dieses Namens geschrieben hat, so jedenfalls nicht, um einem Pierluigi zu zeigen, daß und wie „man's besser machen könne" — sondern im Gegenteil (ähnlich wie bei *L'omme armé*), um von einem als besonders ergiebig nachgewiesenen Modell ausgehend, sich am Vergleichbaren zu vergleichen und am Bewährten erneut zu bewähren, in edelstem Ausgleich zwischen Gefolgstreue und Meisterschaftswettbewerb. Wir werden dabei noch wiederholt auf Palestrinas Messe zurückzukommen haben.

Denn dies ist nun das besondere Problem, ob P. Wagner mit der Formulierung recht hat (Gesch. d. Messe I 429): von Giov. Maria Naninos Messen „ist nur eine fünfstimmige bekannt, über ein damals beliebtes Thema *Vestiva i colli*. Palestrinas gleichnamiges Madrigal wurde von seinem Nachfolger als Kapellmeister an S. Peter, Ruggiero Giovannelli einer Messe zugrunde gelegt". Mit anderen Worten (da ja das „damals beliebte Thema" immer wieder nur Palestrinas Madrigal gewesen ist): haben Nanino und Giovannelli — um nur erst diese beiden zu behandeln — ihre *Vestiva*-Messen nach Palestrinas Chorlied oder nach seiner Messe gearbeitet?

Das Untersuchungsmaterial ist uns höchst dankenswerter Weise in ausgezeichneter Form zugänglich gemacht durch zwei Neuausgaben von Herman-Walther Frey: Naninis Messe erschien durch ihn 1935 (dem Andenken des Kardinals Ehrle S. J. geweiht) im „Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel", Giovannellis achtstimmig-doppelchöriges Werk ebenso (Carl Thiel gewidmet) 1909 bei W. Sulzbach in Berlin, beide streng denkmalsgetreu und zugleich unmittelbar für den praktischen Gebrauch geeignet, dazu mit unterrichtenden Einleitungen — wie man sich heute Denkmälerausgaben nur wünschen kann. Die Ausgabe der Naninischen Messe, die 1934 erstmals wieder in Potsdam und Regensburg erklang, beruht auf Hs. 30 des Sixtinischen Kapellarchivs und dürfte aus Palestrinas Todesjahr (1594) stammen, während Frey für Giovannellis Werk wahrscheinlich gemacht hat, das es um 1617 entstanden ist[1]. Reihenfolge und Abstand dieser Termine werden durch die Schreibarten der Meister bestätigt, die nicht nur im Unterschied von Fünf- und Achtstimmigkeit, sondern auch in dem inzwischen erfolgten Zeitstilwandel ihre Erklärung finden. Hier legte Frey seiner Partitur den Sixtinischen Kapellkodex 122 (von Dominicus de Biondini 1736 geschrieben) zugrunde und verglich dazu die vier Berliner Kopien (auch die Brüsseler Nr. 1811 wäre zu nennen). Für Naninos Messe kannte Haberl (Km. Jb. 1891, S. 94) noch eine Hs. der Altempskapelle (Coll. Roman.), die 1869 katalogisiert, aber 1891 bereits wieder vermißt wurde, und eine in einem Folianten von 1603, den Haberl selbst besaß — dieser Quellenreichtum bildet ein Zeichen für die starke Beachtung, deren

[1] Die Giovannelli-Arbeit von Karl Winter (Diss. München) lag mir noch nicht vor.

sich beide Werke ob ihrer hohen Qualität schon vor dem Neudruck wenigstens bei einigen besonderen Kennern zu erfreuen gehabt haben.

Um die vorher gestellte Frage gleich zu beantworten: es scheint zweifellos, daß Nanino beide Quellen benutzt hat, Palestrinas Madrigal wie auch seine Messe. Bei Giovannelli dagegen läßt sich annehmen, daß die Messe seines großen Vorgängers ihm als alleiniges Vorbild gedient hat — daß er dagegen allein das Madrigal benutzt hätte, wird schon dadurch unwahrscheinlich, daß er in der Disposition der Madrigalköpfe für die Ordinariumsätze zweifellos durch Palestrinas Messe beeinflußt ist, während er über sie hinaus (im Gegensatz zu Nanini) dem Madrigal keinerlei Baustoff entnimmt. Daß Naninos Messe derjenigen des Pränestiners nähersteht als diejenige Giovannellis, ergibt sich nicht nur durch die gemeinsame Fünfstimmigkeit, sondern auch aus den Generationsstilen; denn zu Palestrinas Lebensgrenzen (1525—1594) stellen sich die von Nanini als (etwa) 1545 bis (genau) 1607, dagegen reicht die Giovannellis von (rund) 1560 bis (genau) 1625 — letzterer ist also ein Altersgenosse Giov. Gabrielis und H. L. Haßlers, wenngleich er zum *stile romano*, nicht *veneziano* gehört. Daß Naninis Werk also zeitstilistisch und besetzungsmäßig näher bei Palestrina steht als das Giovannellische, darf keineswegs als Werturteil mißverstanden werden, denn beide sind in ihrer Art Leistungen ersten Ranges. Das erstere bestätigt durchaus das schöne Wort von Ambros (Musikgesch. IV 69): „G. M. Nanini ist sicher eine seltene Erscheinung: man wird nicht eben leicht einen zweiten finden, in welchem spezifische Musikgelehrsamkeit, die sich als solche gibt, und der freie Schwung poetischer Begeisterung und frischer Schöpferkraft — Gaben, die sonst ziemlich weit auseinanderzuliegen pflegen — so vollkommen einträchtig nebeneinander Platz hatten.“ Ist hier alles mehr linear gehalten, zart und feingliedrig jede Horizontale profiliert, so herrscht in Giovannellis Werk (neben ebensolchen polyphonen Partien) der flächige Harmoniestil der Absidentechnik vor, alles wirkt schwungvoll, prächtig, farbenreich, so daß das Prädikat seitens des Laterankapellmeisters Girolamo Chiti (1726/7—1759) in der Berliner Hs. Landsberg 187 zu Recht besteht[1]: „Eine der seltensten, sanglichsten Messen, voller Harmonie und Schönheit, unter allen, die in der päpstlichen Kapelle und in allen Kapellen der Welt vorhanden sind.“

Schon Naninis erstes *Kyrie* beweist eindeutig, daß er nicht bei Palestrinas Messe, sondern bei seinem Madrigal anknüpft, dessen Exposition er fast wörtlich nacharbeitet, um dann allerdings nicht wie dort motettisch neuen Stoff anzureihen, sondern in meisterhaft engführender Verfugung mit dem ersten Material weiter fortzufahren. Auch das *Christe* geht auf das Madrigal, nicht auf die Messe zurück, entwickelt es sich doch aus dem Motiv „*La primavera di novelli onori*“, das im Hochamt des Pränestiners gar nicht verwertet worden ist. Dagegen stammt Naninis *Kyrie II* vom *Christe* der Pierluigischen Messe ab, wenn auch das Thema (im Alt und Baß reingestaltet anhebend) rhythmisch verändert worden ist. Wesentlich anders bei Giovannelli: zwar sind die Anfangseinsätze des 1. Chors auch bei ihm deutlich aus dem Madrigalstoff von Palestrina hergeleitet (natürlich aus 5 auf 4 Stimmen zusammengezogen), aber dann geht es, der antiphonischen Doppelchor-

[1] Nach Freys Einleitung.

technik entsprechend, frei weiter. Beim *Christe*, das er in frühbarocker Kontrastschärfung nicht bloß von 5 auf 4 Stimmen einschränkt, sondern von 8 sogar auf bloß zwei sich imitierende Sopran-Alt-Duette reduziert, hat er Palestrinas Messenthema zu solchem Duettsätzchen gespalten und kombiniert:



um dann im *Kyrie secundum* dies Thema frei bis ans Ende ausschwingen zu lassen.

Im *Gloria* benutzen beide späteren Meister gleich Palestrina zunächst das Motivmaterial der Prima parte; Nanini beginnt zwar mit einer neuen Kopplung der Dux-Comes-Gestalten, bringt aber schon bei *bonae voluntatis* und *adoramus* in den Außenstimmen wörtlich die Formungen der Palestrinaschen Messe; im *Jesu Christe* taucht der Diskant des Modells im zweiten Tenor des bedeutenden Epigonen auf. Wenn er beim *Qui tollis* die Exposition der Seconda parte benutzt, so wieder im Gefolge von Palestrinas Messe — aber nicht mit dessen (s. oben, S. 136) geschilderter herber Umformung zur leidenschaftlichen Septimenkette, sondern unter Beibehaltung des verbindlicheren Madrigalmelismas im Quintumfang; freilich nicht etwa aus geringerem Anspruch an die Ausdruckskraft, sondern eher in klugem Zielen auf die Steigerungswirkung hin — denn während der Baß ebenfalls die „konziliante" Lesart durchführt, beginnt die Septimenform im Tenor I als Kontrapunkt dazu, und alsbald erscheint sie in Reinkultur zwischen Alt und Baß enggeführt. Das *suscipe deprecationem* wird, genau wie in Palestrinas Messe, mit jener deklamatorischen Sprechchorballung gebracht, wie sie etwa seit Josquins Lamentomotetten humanistisch-expressiv aufgetreten war[1]; gleich Palestrina benutzt hier Nanini das Melodiemotiv *e di si dolci legami*, dem etwas phrygisch Klagendes innewohnt



und wiederholt es in der Unterquinte beim *Quoniam tu solus sanctus.* Noch im *Dei-Patris-Amen*-Schluß schaut aus dem 2. Tenor Palestrinas entsprechender Messendiskant hervor.

Wieder ist Giovannellis *Gloria* vergleichsweise massiver und rhythmisch wie melodisch primitiver; die Halbchöre schlagen meist in homophoner Gruppierung aufeinander — im Gegensatz zur fortzeugenden Spannkraft wohlvorbereiteter Dissonanzen bei Palestrina und Nanini herrschen hier konsonante Akkordsäulen, die dafür durch wohlklingende Leuchtkraft entzücken. Auch der Meister aus Velletri benutzt für das *Qui tollis* (wie in den Messen von Palestrina und Nanini)

[1] Vgl. meine „Mehrstimmige Vertonung des Evangeliums" (1931) S. 15ff.

den 2. Madrigalkopf *Così le chiome mie*, und zwar gleich ihnen in der rhythmischen Doppelgestalt von isometrisch oder punktiert. Bei *In gloria dei patris* hält er sich eng an Palestrinas Vorbild, ebenso bringt er es beim *Amen* genau als Diskant des zweiten Chors. Aber im ganzen greift bei ihm doch das Modell überhaupt nicht so tief ins Gewebe des Werkes ein wie bei den älteren Meistern, weil er sich vielmehr in der flächigen Gestaltungsweise des Frühbarock bewegt.

Der Vergleich beider *Credos* mit dem Palestrinischen ist belehrend für die Kenntnis der beteiligten Persönlichkeiten und der Generationsstile.

Die wort- und bilderreiche Textunterlage hat hier Palestrina und Nanini veranlaßt, mehrfach neues Motivmaterial aus dem Madrigal herauszuheben, während Giovannelli wieder mit dem Vorrat aus der Pränestinischen Messe ausgekommen ist. Palestrina entnimmt die Thematik des *Patrem* wesentlich der Exposition seiner prima parte; dagegen entwickelt er die Melodie zu *qui propter nos descendit* aus der abgesprengten Viernotenstelle des Madrigalbasses



und das *Et incarnatus est* aus dem Fundamentpassus



Für das *et homo factus est* knüpft er bei der Stelle an, die den Stollen des 1. Teils beschließt; die Umbildung ist lehrreich:



An den genannten Stellen (und auch mehrfach in Naninis *Credo*) läßt sich also nachweisen, daß die Ausarbeitung offenbar vom Baß aus begonnen worden ist. Wirken die genannten Stellen in Palestrinas Hochamt episodenartig, so ergibt sich sein *Credo* im ganzen als schöne Bogenform; denn während die beiden nur vierstimmigen Sätze *Crucifixus* und *Et iterum* vom Kopf der seconda parte abstammen und so einander nahverwandt sind, geht das *Et in spiritum* (bis zum Schluß) in enger Anlehnung an die Exposition der prima parte wieder an die Musik des *Patrem* dicht heran.

Auch Nanini beginnt das Glaubensbekenntnis mit dem Hauptthema der Messe, benutzt beim *Et incarnatus* den Madrigalbaß „*o desiando*", beim *Crucifixus* den von *e spirava*; beim *Et ressurrexit* und *Et ascendit* (nur vierstimmig) wird Thema I wiederhergestellt (ob als Symbol für die restituierte *Deitas Dei*?), während das

sedet ad dexteram mit Thema II bestritten wird. Nun tritt eine andere Bogenform ein:

et iterum	= *altri sospiri*	↖
et in spiritum	= II	
qui locutus	= *a te li colgo* (Baß)	↖
confiteor	= *a te li colgo* (Disk.)	↙
Amen	= *altri sospiri*	↙

Giovannellis *Credo* wird wie bei seinen Vorgängern durch die Beziehung auf Kopfthema I eröffnet, das beim *Et incarnatus est* auf die schlichte Formel



monumentalisiert, nämlich vereinfacht wird, bis im *Crucifixus* der Gedanke in der Ausgangsform wiederhergestellt ist. Der Sopran des *Et in spiritum* läßt sich von demjenigen des Madrigals bei *o desiando* zur Not ableiten, kann aber wohl eher zu den im Verlauf der Giovannellischen Sätze häufigen „freien Erfindungen" gerechnet werden. Wenn er bei *Et vitam venturi* scheinbar auf *Mi strinse il cor* und beim Amen auf *altri sospiri* zurückgreift, so war ihm ersteres ja schon durch Palestrinas *Qui propter nos*, letzteres durch Naninis Credo-Amen vorgebildet worden, so daß auch hier wieder das Madrigal nicht sein unmittelbares Modell gewesen zu sein braucht.

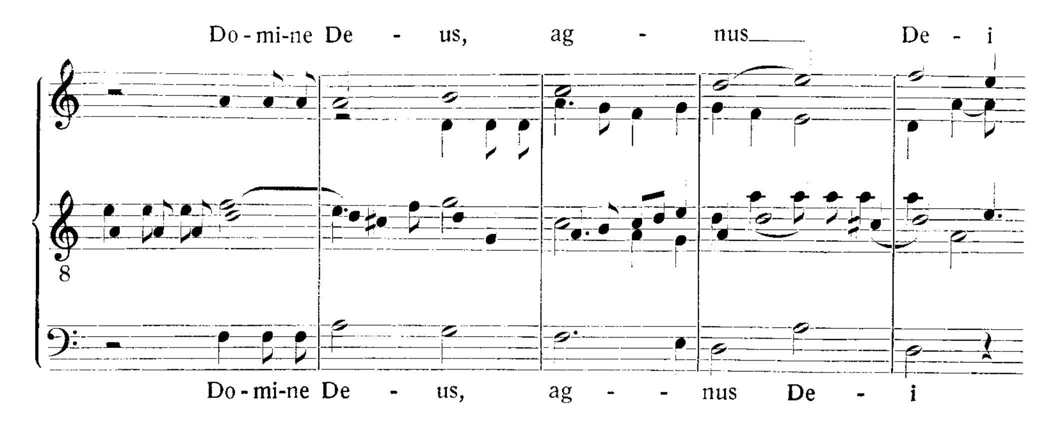
Genug mit den Nachweisen des Verhältnisses zwischen Palestrina, Nanini und Giovannelli! Wenden wir uns einer weiteren Gruppe von *Vestiva*-Messen zu, deren ich noch fünf namhaft zu machen weiß: eine fünfstimmige von Giulio Belli in der Santini-Hs. 2671, eine achtstimmige von Felice Anerio (ebenfalls in Münster, Santini-Mscrpt. 82, auch in P. Wagners „Messe" S. 430 und bei Ambros IV 72 erwähnt); ferner eine fünfstimmige von G. B. [Biondi da] Cesena, 1608 gedruckt (Stadtbibl. Breslau, dort auch intavoliert in der Hs. 19) und eine fünfstimmige des Himmelwitzer Zisterzienserabtes Johs. Nucius (1556—1617) in den Breslauer Hss. 98/99, deren eine 1597 begonnen wurde und einem Simon Lyra *Olsnicensis* gehört hat; schließlich eine *Vestiva*-Messe von Rudolf Lassus.

Von diesen Werken ist das am wenigsten hervorstechende die Messe von Giulio Belli aus Longiano, der 1590 Franziskaner wurde und ein fleißiger Kirchenkapellmeister zu Imola, Ferrara, Venedig und wieder Imola, aber auch fruchtbarer Madrigalist und Kanzonettenschreiber gewesen ist. Seine Messen zu 4, 5, 6 und 8 Stimmen sind meist solche nach Modellen teils motettischer, teils madrigalischer Art, wobei er sich obendrein gern in Transpositionen der glareanischen Töne ergeht. Diese hier entstammt seinem Messenband von 1586/97.

Von den 14 Takten seines Kyrie I klammern sich die ersten 10 notengetreu an Palestrinas Madrigalbeginn an, was man etwas allzubequem schelten könnte, wenn es nicht von der Absicht diktiert sein sollte, dem Hörer das Modell damit möglichst nachdrücklich zu Bewußtsein zu bringen. Hingegen fesselt das *Christe* dadurch, daß das von Palestrina im entsprechenden Messensatz durch alle vier Stimmen geführte Motiv hier im Baß und Alt auftritt und sich mit einem quasi-

Comes im 2. Tenor und Diskant zu neuen Verschränkungen koppelt, wozu nur der 1. Tenor frei kontrapunktiert. Das *Kyrie II* (auf *D*-dur endend) baut sich vom Baßmotiv her auf, das aus demjenigen der Madrigalcoda der Prima parte (*te li colgo*) mit Transposition sich entwickelt.

Das *Et in terra* schließt wieder eng an den ersten Madrigalkopf an; bei *Jesu Christe* endet auf *A*-dur der erste Unterteil des *Gloria*. Daß Belli zugleich ein Könner und ein Tonsetzer voll Eingebung ist, entnehme man dem wahrhaft schönen und kantabeln *Domine Deus agnus Dei*, dessen Baß ursprünglich in Palestrinas Messe der Alt bei *Domine Deus rex coelestis* gewesen war, während der Diskant ebenda zu dem Text *Qui tollis* gehörte — nur den dortigen Terzsprung hat der Longianer durch eine Sekunde überbrückt:



Ebenso ists ein fein poetisierender Gedanke, daß er das *Qui sedes* ohne Baß gibt, also die Vorstellung „hoch droben" weckt, das *Miserere* danach aber (zweimal!) mit Baß, also „aus der Tiefe" erklingen läßt.

Auch sonst täuscht Belli gern mit seinen fünf Stimmen sechs- bis achtstimmig wechselnde Halbchöre vor, so gleich im Credobeginn, der wieder von Engführungen des *Vestiva*-Motivs lebt; ebenso das bloß vierstimmige *Crucifixus* und *Et iterum venturus est*, wo auf ein hohes Bicinium ein tiefes vervollständigend antwortet. Welch bemerkenswerter Harmoniker Belli ist, entnehme man folgender Stelle im *Et incarnatus est* — sie läßt trotz scheinbar palestrinischer Gefolgschaft doch auch den Generationsgenossen des Principe di Venosa ahnen:



Recht nahverwandt schon durch die gleiche enge Anfangsbeziehung auf das Madrigal ist der Bellischen Messe das erste deutsche Werk dieses Kreises: die

Vestiva-Messe des aus Görlitz stammenden und in Himmelwitz (Schlesien) zum Abt aufgestiegenen Johannes Nucius[1]. Wenn dieses gleichfalls fünfstimmig polyphonierte Ordinarium in der einen der beiden Breslauer Quellen *Festiva* heißt, so könnte das statt bloßem Verschreibsel eine Beziehung auf die (oben S. 130) erwähnte geistliche Latinisierung von Palestrinas Madrigal darstellen. Wie alle Messen jenes Tabulaturbandes besitzt auch die des Nucius (= Nüßler?) kein Credo — vermutlich aus irgendwelchem orts- oder kirchenjahrzeitlichen Sonderbrauch. Die Messe erreicht an Ausdruckskraft zwar kaum eine der besten Motetten dieses trefflichen Meisters — doch hat er solches hier wohl auch nicht erstrebt, wo es ihm vor allem auf die kontrapunktische Würde der Hochamtsmusik angekommen sein wird. Sie hat sich denn auch bei Neuaufführungen in Beuthen und Breslau (hier unter Domkapellmeister Blaschke) ihres Zweckes vollauf wert erwiesen, ohne sehr bedeutend zu sein. Trotz der Bindung an die Vorbildthemen fehlt es der Arbeit keineswegs an besonderen, ja zum Teil sogar eigenwilligen Zügen.

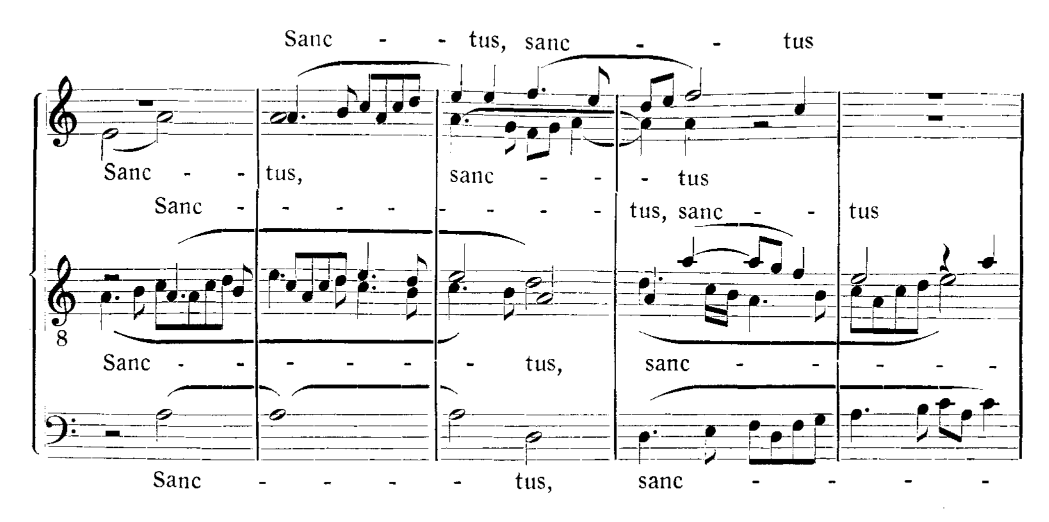
Sie zeigen sich — nachdem, wie erwähnt, das *Kyrie I* sich sehr nahe an die Madrigalexposition Palestrinas angelehnt hatte — zuerst wieder beim *Christe*; es benutzt (ebenso wie Nanino an gleicher Stelle) das Motiv *La primavera di novelli onori*, und zwar mit der Feinheit, daß das Thema zunächst im Baß, dann 2. Tenor unvollkommen und verkürzt auftritt, um erst im Verlauf des Satzes Vollgestalt und darüber hinaus sogar wuchernde Form zu erreichen. Im *Kyrie II* wird dasselbe Thema (in dieser Verkopplung wieder an Giovannellis Vorgang erinnernd) verbreitert weitergeführt, ist aber zugleich dadurch neu gefärbt, daß erstmals in unserer gesamten Werkgruppe *g*-moll zur harmonischen Untermauerung stark herangezogen wird — obendrein mit phrygisch absinkenden Tonfällen im Baß. Vielleicht darf man in dieser neuen Färbung, die auch R. Lassus hat, einen deutschen, nämlich sozusagen „romantisierenden" Zug lastender Stimmung erblicken?

Das *Gloria* wird wieder mit der *Vestiva*-Exposition des Madrigals bestritten; dann aber rollt der Text in ziemlich freier Vertonung ab, wobei *F*-dur, *C*-dur, *g*-moll sich kräftig in die *d*-moll—*a*-moll-Tonalität einmischen. Beim *Qui tollis* klingt das *e spirava soavi Arabi odori* in der Terzfassung vernehmlich an, ebenso die zur Sekunde eingeengte Form danach beim *Qui sedes*, das *altri sospiri* (Diskant) beim *in Gloria Dei patris* — damit sind aber die Zusammenhänge mit dem Modell wohl wesentlich erschöpft. Doch ist eine gute, den Wortrhythmus hervorhebende Deklamation durchweg bei Nucius zu loben.

Im Kopf des *Sanctus* erlaubt sich der schlesische Meister eine Motivumformung, auf die keiner seiner italienischen Wettbewerber gekommen war: während diese zugunsten des elementaren Quint-Quartbeginns gern die Achtelfigur des *le campagne* verwischt oder sonstwie mehr oder weniger eingeebnet hatten, erhebt unser Zisterzienser diesmal gerade sie zur Hauptsache und läßt nur dem Alt noch den Quartanhub, dem Baß den Quintschritt in Gegenbewegung und orgelpunkthafter Verbreiterung:

---

[1] Herr Prof. A. Schmitz in Breslau überließ mir liebenswürdig eine Spartierung seines Instituts.



Das *Osanna* ist aus dem *par - lan - do io cinse* des Madrigals geformt — immer wieder also zeigt sich, daß Nucius auch auf das Urvorbild zurückgegriffen hat.

Das *Benedictus*-Thema ist auf eine (fast amüsant zu nennende) Art aus dem *Vestiva*-Motiv herausgeboren. Hatte Nucius beim Sanctus, wie gezeigt, die schweren Eingangschritte beseitigt, so setzt er planvoll jetzt gerade sie in die Alleinrechte ein, ja erhebt sie derart zum Prinzip, daß er nun auch noch den späteren Spitzenton sowohl in der Quart- wie in der Quintform des Fundamentalgedankens heranholt, um ein zwiegestaltiges Akkordthema zu bilden; wobei die Reihenfolge der Stimmeneinsätze wieder dem Meßbeginn entspricht. Es genüge der Sopran- und Altbeginn:



Erst im *Agnus dei* I und III (das zweite falsobordoniert bloß) kommt das Thema der altera parte zu seinem Recht, so daß fast zu vermuten ist: falls Nucius das *Credo* überhaupt komponiert hat, so wird wohl auch hier dieser Gedanke eine beträchtliche Rolle gespielt haben. Ausdrucksmäßig ist der letzte der vielleicht stärkste Satz der ganzen Nuciusschen Messe — von eindringlichem Wortvortrag, mit einem leidenschaftlichen Gefühlsausbruch des Tenors

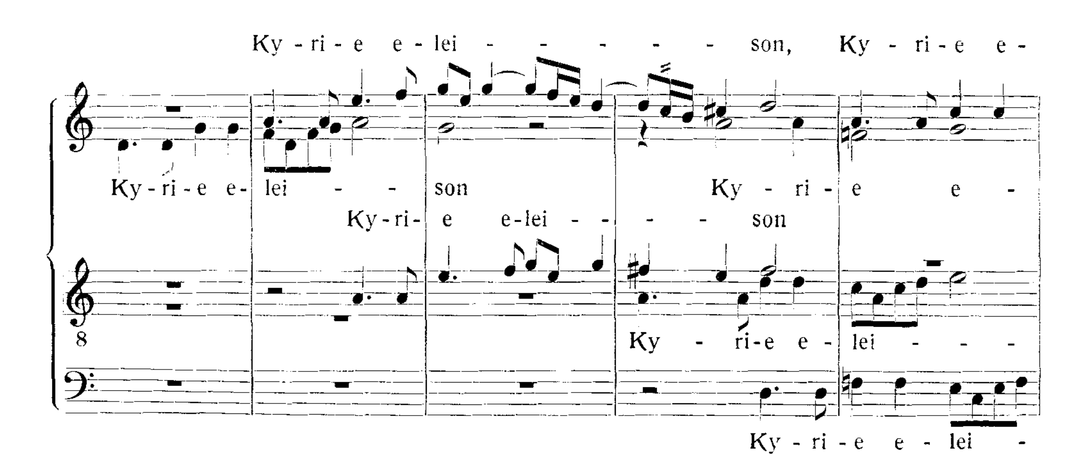


ein Deutscher auf dem Weg von Lechner und Haßler zu M. Praetorius und H. Schütz!

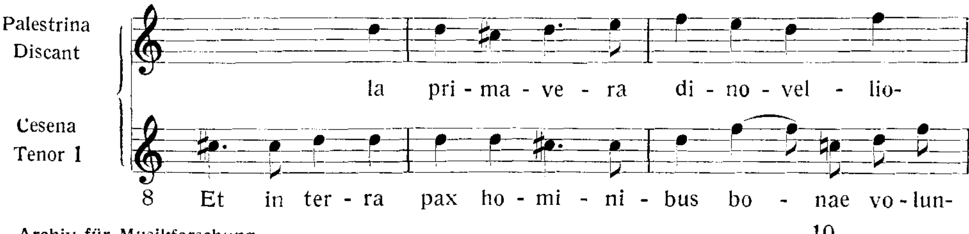
In der Messe G. B. Cesenas (Ordinis de Observantia), deren Druck unter dem 15. April 1608 aus Venedig bevorwortet ist, wäre zunächst die Frage der absoluten

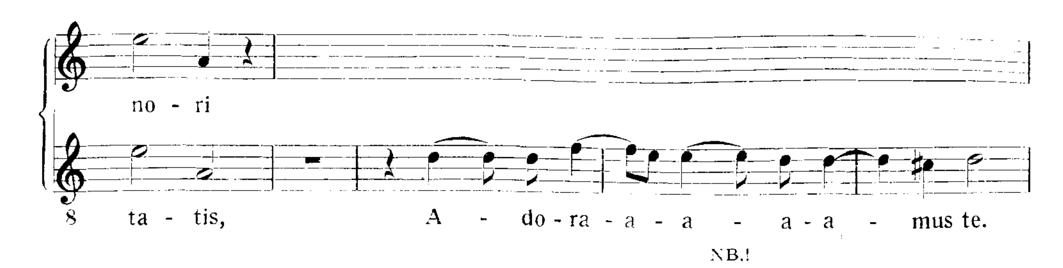
Tonhöhe zu erörtern: gegenüber den fünf in *d* dorisch (aber mit hoher Terzchiavette) notierten Vokalschlüsseln steht der „Bassus pro organo“ eine volle Quinte tiefer in *g* dorisch (also auch mit Vorzeichnung eines ♭) notiert; in der Breslauer hs. Orgelintavolierung liest man das Werk in *a* dorisch; die Widersprüche dürften sich dahin bereinigen, daß durch Berücksichtigung der Schlüsselkombination der Realklang von *d*- nach *h*-moll herunterrückt, während die Differenz um eine Sekunde in Breslau, um eine Terz in Venedig aus der Spannung zwischen Orgel-„Kammerton“ und Chorton zu erklären sein wird. Ich behalte nachfolgend die *d* dorische Notierung bei, spare aber die Bc.-Stimme ein.

Das *Kyrie* I koppelt sein *Vestiva*-Motiv bereits vom 3. Takt an neu, da hier schon der Baß zu Diskant und Alt tritt, wobei der venedische Altersgenosse Monteverdis im 5. Takt durch das Wagnis des Zusammenklangs *e gis' c''* spürbar wird. Der Fortgang des Stückes wird vor allem durch ostinatonahe Anlehnung der tiefsten Stimme an Palestrinas Madrigalbaß gekennzeichnet. Auch das *Christe* gebiert sich aus der Fundamentlinie (= *e spirava*). Geistvoll werden beim *Kyrie secundum* Quart- und Quintschritt des Themas vertauscht, so daß es in der Lage von *d* aus nur zum *g*, in der *a*-Lage jedoch bis *e* hinauf reicht; dann normalisiert es sich von *a* bis *d*, um sich plötzlich überall zur Terz, ja Sekunde zu verengen und dann sogar die Gegenrichtung einzuschlagen: ein höchst kapriziöses Gedankenspiel!

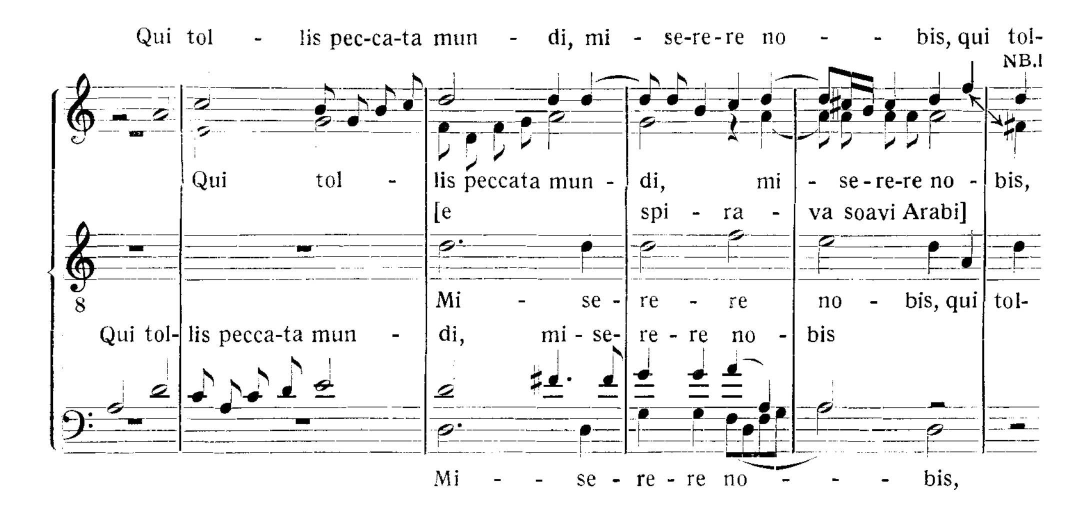


Cesenas dicht akkordischer *Gloria*-Kopf ist aus dem nächsten Absatz der Prima parte gewonnen, wobei die Textnotierung im fortsetzenden Tenormelisma gesangstechnisch lehrreich ist:





Ähnlich wandelbar wie im *Kyrie II* sind im *Gloria* die Motive, z. B. des *Domine Deus agnus* gehalten; die Beweglichkeit gegenüber dem Wortlaut des *Vestiva*-Themas führt zu dieser abermals neuen Kombination:



Man könnte sagen, das Thema sei hier nur noch Ornamentfüllsel der Harmonieflächen, die übrigens — wie schon in obigem Kyriebeispiel — mit renaissancemäßiger Unbekümmertheit gegen Querstände *f* und *fis* nur für Nuancen der gleichen Tonstufe nimmt — Beispiele etwa bei Schütz sind ja allbekannt. Was leise bemängelt werden darf, ist vielleicht die Textierung, die Cesena rein dem Wortfall anpaßt, ohne viel auf Gegensätzlichkeit des Motivausdrucks zu zielen; darin ist ein erhebliches Absinken gegenüber Palestrinas genauer Bemessung der Affekte beim Schritt vom Madrigal zur Messe zu beobachten.

Auch Cesenas *Credo* beginnt mit dem — hier schon merklich verblaßten — *Vestiva*-Thema, um dann die Textmassen, ähnlich den andern Meistern des Kreises, unter lockerer Anlehnung an die mehr linear-deklamatorischen Madrigalelemente (immer nur der Prima parte!) abzuhandeln. So taucht am Ende des Satzes klar betont das Sopran-Codamotiv der ersten Madrigalhälfte ebenfalls im Diskant empor:

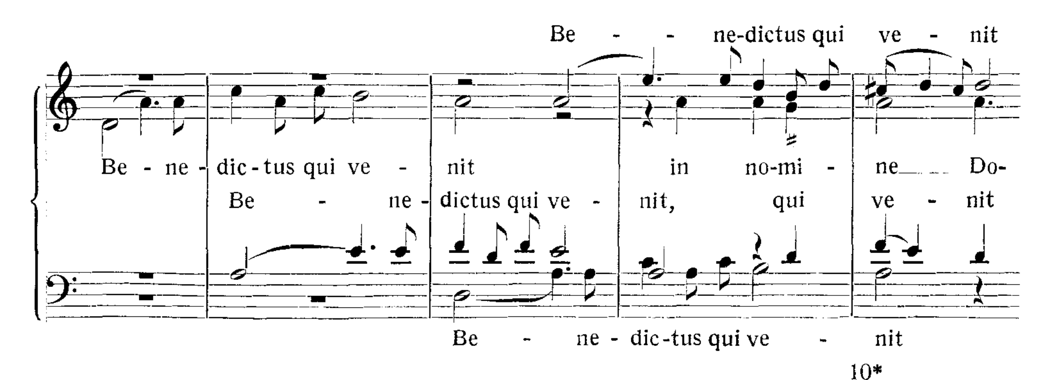


In Cesenas *Sanctus* bekundet sich der mindestens von H. Fincks Festmesse bis zu Bachs *h*-moll-Dom immer wieder zu spürende Drang, an Stimmenglanz oder ornamentaler Auszierung das Außerordentliche der Engelsvision nachzugestalten — hier gelingt der Versuch durch figurative Bereicherung des *Vestiva*-Themas in dieser polyphon lebensvollen Form:



Ein außerordentlich schöner Satz! — Wie bei zahlreichen Messenmeistern — aus dem *Vestiva*-Kreis wären Giovannelli und Nucius zu nennen — ist auch bei Cesena das *Osanna* der Ort freudiger Tripel; man könnte sein Sätzchen mit den Andeutungen von Wechselchörigkeit fast für eine Fortentwicklung des Giovannellischen Vorbildes in Richtung auf Engführungssteigerung ansehen.

Schließlich ist der einfallsreiche Biondi aus Cesena sogar noch imstande, im (einzig vierstimmigen) *Benedictus* eine neue Kombination des *Vestiva*-Themas vorzunehmen, womit das ganze Ordinarium schier zur kontrapunktischen Variationenkette wird: er verkoppelt die lange bei ihm vernachlässigte Quintschrittgestalt als alleingültige in allen Stimmen:



In entschiedenem Gegensatz zu so einseitiger Berücksichtigung der Prima parte steht Rudolph de Lasso, der älteste Sohn des Orlando, mit seiner *Vestiva*-Messe zu 5 Stimmen, die in Friedr. Lindners Druck *Missarum quinque* (Nürnberg 1590) an vierter Stelle steht — man könnte sein Werk beinahe die „Messe über das zweite Thema" nennen[1]! Das erste *Kyrie* zwar schließt sich eng an Palestrinas ersten Madrigalkopf an, nur daß sie das *d*-moll-Stück von der Unterdominante des *g*-dorischen her beginnen läßt: die lebhafte Deklamation ist auch ein Sondermerkmal:



Das *Christe* ist aus dem *e spirava soavi* in kunstreicher Neukopplung auch der betreffenden Palestrinaschen Nebenstimmen gebildet, wobei die Stimmeneinsätze aus der Tiefe zur Höhe gehen. Das zweite Kyrie entstammt in ähnlicher Art dem *cinta d'herbe e di fior*



Das *Et in terra* nimmt wieder das Hauptthema, enger verschränkt, von der *g*-dorischen Front her in Angriff. Dann aber beginnt die völlige Vorherrschaft des *Così le chiome*-Gedankens von der Spitze des zweiten Madrigalteiles: das *Qui tollis*, das *Patrem*, das *Sanctus* und *Agnus* gehorchen ihm, während das *Benedictus* auf das *cinta d'erbe* bzw. *Kyrie* II zurückgreift und nur das *Et incarnatus est* und *Crucifixus* (dreistimmig) sich auf den *Vestiva*-Kopf besinnen.

Im *Qui tollis* ist das Thema II, das über das *soavemente* hinaus weitergreift, bis zu einem Septimenbogen emporgespannt und wieder spielt hier *g*-moll stark herein:

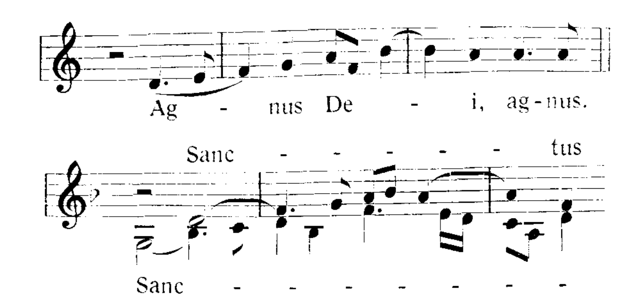


Auch das *Patrem* steht in der (gleichfalls unterdominantisch vertieften) Stimmenaufreihung dem Madrigalmodell nahe, diesmal überschreitet jedoch der Ambitus nicht das Themenvorbild.

Als dritte Variation wirkt das *Sanctus*, das Sexten- und Septimenform des Themas wirksam verbindet:

---

[1] Neudruck in Commers Musica sacra Bd. 21, S. 51ff.



Schon diese Proben erweisen das Werk des jüngeren Lassus als eines der geprägtesten unseres Themenkreises und locken zu weiterer Untersuchung, ob der Tonsetzer doch nicht erheblich größere Verdienste gehabt haben sollte als den bisher fast allein gültigen Leumund, dem *Magnum opus musicum* seines genialen Vaters ein reichlich oberflächlicher Nachlaßpfleger gewesen zu sein.

Merkwürdig weit abseits stellt sich mit seiner achtstimmig-doppelchörigen *Vestiva*-Messe Felice Anerio (1560—1614), obwohl er als Schüler G. M. Naninos, Nachfolger des Pierluigi und Amtsvorgänger Giovannellis doch lebensgeschichtlich und seiner Kunsttechnik nach mitten in den Kreis der römischen Palestrina-Gefolgschaft gehört. Aber als einziger unter all diesen Meistern wagt er die *d*-moll-Themen des Palestrinaschen Madrigals nach *F*-dur zu versetzen[1]. Auch nimmt er am 1. Kopfthema, das fast allein herrscht, so erhebliche Umgestaltungen vor, daß nicht viel mehr als die Dux-Comes-Zweinatur des Gedankens bleibt. Man sehe den Beginn des 1. Kyrie:



Deutlich sind hier die Quint- und die Quartschrittform der prima parte des Madrigals so aufeinander eingestimmt worden, daß sie sich nahe enggeführt zu einem schönen Bicinium ergänzen, wobei der Gang der Unterstimme

[1] Handschrift 82 der bischöfl. Santini-Sammlung (Univ.-Bibl. Münster) nach der römischen Hs. Coll. maj. Altemps (Km. Jb. 1903, S. 53). Ein klobiger Generalbaß, der auch die hochgelegenen, jeweils tiefsten Einsatzstimmen in der Unteroktave mitspielt, ist wohl als späterer Zusatz zu betrachten.



uns aus der seconda parte wie aus Palestrinas Messe wohlvertraut ist, während von dem Verbindungsstückchen



die ersten drei Noten sowohl im ersten wie im zweiten Madrigalteil oft begegnen und der aufsteigende Quartenschritt aus der Terz zur Sext von *d'herbe e di fiori* abgeleitet werden kann. Also endlich der längst naheliegende Versuch, beide Madrigalköpfe wenigstens durch Motivverquickung zu verkoppeln; merkwürdig, daß keiner von den alten Meistern beide Kopfthemen unmittelbar zu kombinieren unternommen hat, wofür sich doch allerlei Möglichkeiten anbieten.

Anerio also schreibt eine reine *F*-dur-Messe; das nur einchörig-vierstimmige *Christe* vereinfacht von der Quartform her das Thema abermals — man könnte sagen: der Monumentalisierungsvorgang Palestrinas vom Madrigal zur Messe ist hier um noch einen Schritt weitergetrieben:

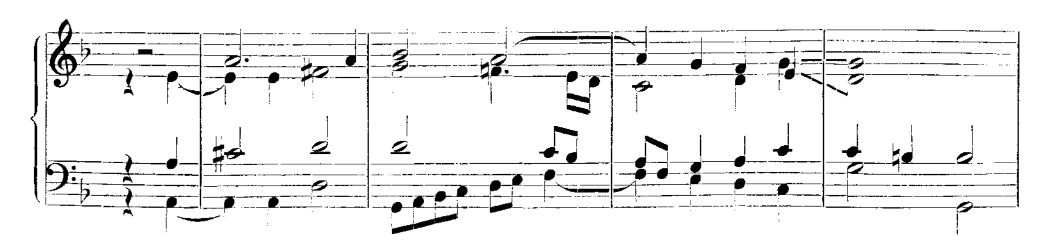


Das *Kyrie* II ist von den Bässen beider Chöre her aufgebaut, das Thema stammt (wie oben das *et homo factus est* des Palestrina) von der Fundamentpartie des *il crine adorno* ab; Anerio läßt hier die Absidenchöre sich auf kurze Phrasen wesentlich akkordisch antworten.

Das *Gloria* bringt Anerios Sondergestalt des Themas auf die denkbar einfachste Formel:



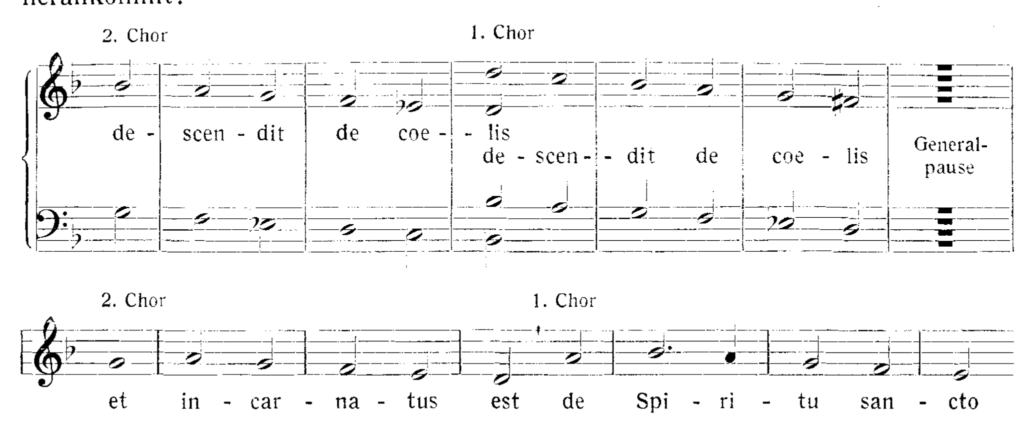
Fesselnd wirkt eine kurze Mollepisode des zweiten Chors, die wohltätige Abwechslung schafft, obwohl die Harmonierung der Sopranlinie so weit als irgend möglich das naheliegende *d*-moll auszuschalten sucht; Text: *Deus pater omnipotens.* Die Herkunft vom Diskant *legami mi strinse il cor* dürfte eindeutig sein:



Nach einem *F*-dur-Schluß auf *filius patris* ist das *qui tollis* mit ähnlicher Schlichtheit (um nicht zu sagen Primitivität) des Universalthemas behandelt, ebenso das *Credo*. Interessieren darf, daß Anerio beim *descendit de coelis* endlich die absteigende Baßpartie aus der Prima parte verwertet:



Daraus wird (unter Weglassung der vorhandenen Mittelstimmen) folgendes Gerüst der Außenlinien, das an die traditionelle Behandlung dieses Textes lückenlos herankommt:



Vom *Crucifixus* an wird die Polyphonie wieder auf bloße Vierstimmigkeit eingezogen, und beim *Et in spiritum sanctum* tritt endlich ein Motivtyp auf, der als von dem Kopfthema der Seconda parte abstammend gelten darf, obwohl auch hier die Beziehung reichlich schwach heißen muß:



Freilich darf solche Feststellung nicht zum Werturteil über das Ganze werden; daß Anerios Messe an sich ein Meisterwerk ist, läßt sich besonders am Beginn des *Sanctus* ablesen. Wie hier das ins Urtümliche verwandelte Thema



gedehnt wird und in mustergültige Kontrapunkte ausrankt, wie vor allem die vier Oberstimmen beider Chöre sich durcheinanderschlingen, bis aus dem Quartett über das Sextett das volle Oktett erreicht ist, das zeigt Anerio als vollwertigen Vertreter des Stile antico oder Stylus gravis von Rom.

Dies mag über ein Werk genügen, das durch grundlegende Umänderung des Modellstoffes sich schon fast an den Rand des Ausstrahlungsgebietes von *Vestiva i colli* stellt. Fragt man nach dem „Warum" der entscheidenden Tongeschlechtsverwandlung, so könnte der Hinweis auf den altniederländischen Messentypus *cujuslibet toni* vielleicht zur Erklärung dieser Freiheit beitragen — handelt es sich doch weniger um eine regionale Transposition (die ohnehin angesichts der Chiavetten bei mehreren von uns behandelten Werken einigermaßen unwesentlich wird), als um eine Versetzung aus der hypodorischen in die transponiert jonische Sphäre.

Eher ist daran zu erinnern, daß gerade in der Generation Anerios überhaupt die Cantus firmus-Treue sich stark gelockert hat (man denke an Lassos oft spielerisches Verhalten zu den bis dahin unantastbaren Liedtenores!), und daß jetzt eine auffallende Neigung für das ehedem kaum ausgenutzte Variantenverhältnis zwischen Moll und gleichnamigem Dur (z. B. durch eine Fülle von Pikardierungen) aufkam, so daß man — auf die eigentümlichen Intonierungsprobleme bei Cesena zurückblickend — wohl sagen kann: Anerio hat gegenüber den Mollmessen über *Vestiva* eben auch einmal eine Durmesse schreiben wollen. Vielleicht hat dann gerade die Wahl des *F*-dur mitgeholfen, das Thema in der beobachteten Art umzugestalten — denn nicht nur erst bei J. S. Bach, sondern schon Jahrhunderte zuvor (man denke an phrygische Thementypen bei Hofhaimer und Josquin!) hat das Tongeschlecht weitgehend die Motivgestaltung beeinflußt — hier im Sinn des „popularen" Tonus lascivus oder besser Fa-Modus rusticanus.

Daß das *Vestiva i colli* auch in die Tabulaturen eingedrungen ist, nimmt nach seiner Durchschlagskraft im Gebiet der Meßkomposition nicht wunder; es genüge der Hinweis auf die Lautenübertragung im *Fronimo* des Vincenzo Galilei (Venedig 1584) und deren Neudruck in Fabio Fanos *La camerata fiorentina (Istituzioni e Monumenti* IV, 1934, II S. 33ff. — die sparsamen Auszierungen des Madrigals deuten fast mehr auf die vokale Gorgiapraxis als auf lautenistisches Reißwerk.

Palestrinas Madrigal hat nun aber auch noch überraschend fernliegende Auswirkungen bis ins protestantische Ostseegebiet hinauf erlebt und zwar zunächst in einer von seiner Vokalbeheimatung weitabstehenden Gattung: es taucht in der Hs. 114 der Breslauer Stadtbibliothek (frühes 17. Jahrhundert) als freie Violinparaphrase auf. Als 44. Stück des nach Bohn von Joh. Greg. Beck (?) geschriebenen Bandes, der nur die Solostimme, jedoch keinerlei Generalbaßfundament zeigt, begegnet auf fol. 30v—31r *Vestiva [i] colli del Palestrina* mit dem Untertitel *Modo di Passeggiar con diverse inventionj non regolati al Canto*, was sinngemäß etwa so zu übersetzen wäre: „Art der Passagenbildung" oder „Virtuoses Laufwerk" „mit verschiedenen freien Motiven zur Oberstimme" oder auch „mit verschiedenen Erfindungen, die nicht genau der Oberstimme entsprechen." In der Tat: nur in den ersten 28 Takten lassen sich meist der Sopran, öfter aber auch der 1. oder 2. Tenor mit den ersten 14 Takten (nach unserer bisherigen Zählung) des Madrigals identifizieren; dann setzen Taktwechsel und freie „*Affetti*" ein; es tritt auch die Stollenwiederholung in noch reicherer Umspielung für die ungefähr gleiche Strecke erneut auf, um sich dann ebenfalls in lockeres Rankenwerk zu verflüchtigen. Der Schluß auf *d*-moll zeigt, daß nur die prima parte paraphrasiert worden ist. Als Autor ist „NB" genannt — das bedeutet den auch sonst in der Handschrift mehrmals vertretenen

Nikolaus Bleyer „Violista bey dem H. Gr[afen] v. Schaumburg." Da Bleyer, der in Hamburg und Pinneberg (wo Graf Ernst von Bückeburg gern residierte) W. Brades Schüler gewesen ist[1], 1624 nach Lübeck übersiedelte, dürfte das Stück um 1620 entstanden sein. Das Verhältnis zwischen Urbild und instrumentalistischer Neuformung zeige der Anfang (ich gebe das Madrigal in doppelter Mensur):



Da nach der Art der Choralvariationen in S. Scheidts gleichaltriger Tabulatura nova das Rankenwerk der Violinparaphrase im Verlauf metrisch noch reich auswuchert, genüge es, die letzten drei Takte in der obigen Art zusammenzustellen:



Man darf sagen, daß Bleyer sich nicht bloß einseitig an Palestrinas Canto gehalten, sondern das Madrigal selbst — wenn auch nicht harmonisch als Ganzes, so doch jeweils in seinen melodieführenden Partien — berücksichtigt hat. Zwar zeigt er sich in anderen Stücken der „Beckschen" Handschrift durch Doppelgriffe und hohe Lagen spieltechnisch interessanter; dafür entschädigt er hier komposi-

[1] Vgl. Andreas Moser, Gesch. d. Violinspiels (1923) S. 92f. und Gustav Beckmanns Diss. „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700". Vielleicht jedoch war Bleyer selbst der Urheber der ganzen Hss.-Gruppe.

tionstechnisch: seine Paraphrase zeigt sich als letzter Abkömmling der alten Koloristenkunst des „Reißwerks" in einem Spätstadium, das ich[1] vorgeschlagen habe, „Epoche der Passeggisten" zu nennen.

Der zweite deutsche weltliche Beleg ist das Vorkommen des *Vestiva* in einem sechsstimmigen Quodlibet *incerti autoris* im „Musikalischen Zeitvertreiber" (Nürnberg 1609), Partitur von E. Bohn in R. Eitners „Deutschem Lied" II 268f., das mit dem berühmten Text beginnt *Jo son ferito lasso.* Hier steht unser Madrigalbeginn genau mit der Palestrinaschen Doppelform von Quart und Quinte — bemerkenswert weniger als Profanierung denn als Beweis der außerordentlichen Bekanntheit des Stückes auch in der deutschen Hausmusik jener Zeit; es ist eingebettet zwischen „Ist keiner hier, der spricht zu mir" und einer Judenschule *Barachim Ezachai* — freilich eine wunderliche Nachbarschaft . . .

Zum Schluß werde noch kurz über die einzige, mir neben Palestrinas Madrigal bekannt gewordene Vertonung des *Vestiva i colli* berichtet, eine sechsstimmige (also wenigstens der Stimmenzahl nach den Pränestiner übertreffende) Komposition des Hippolito Sabino, die sich in seiner 1582 bei Angelo Gardano in Venedig erschienenen dritten Sammlung als Nr. 15 befindet[2]. Abgesehen davon, daß aus der (zwar seltenen, aber in Madrigallauden keineswegs einmaligen) *Licori* eine weit üblichere *Amarilli* geworden ist, hat der Tonsetzer den Text in allem Wesentlichen, auch der Zweiteiligkeit, beibehalten, übrigens aber, ebenso wie im Messengebiet F. Anerio, die *F*-dur- statt der *d*-moll-Tonalität gewählt. Obgleich selbstverständlich aus so geringer Anzahl von Fällen keine weitreichenden Folgerungen gezogen werden dürfen, spiegelt sich darin gleichwohl vielleicht (wenigstens unterbewußt) ein Wandel in der Ästhetik der Tongeschlechter, indem nun zu der heiteren Stimmung des Textes nicht mehr die „ernste Rüstigkeit" des Dorischen als eines Molltons, sondern die „milde Freundlichkeit" des transponiert Jonischen, *F*-dur, als wesensgemäß empfunden wird. Während die Prima parte auf der Konfinaltonart *C*-dur schließt, läuft die Seconda parte auf die Hauptfinalis *F*-dur hinaus. Innerhalb dieses Rahmens werden aber überraschend viele Zwischenabschlüsse (man denke an die alten Distinctiones!) nicht auf den Hauptharmonien der *F*-dur-Kadenz getätigt, sondern auf den zu Durakkorden pikardierten Tönen *D*, *G*, auch *A* — nämlich:

1. Teil: *F–F–D–G–D–A–G–G–F–C–B–G–F–C*
2. Teil: *C–F–F–C–C–F–G–D–A–C–G–F–F*

Daß in Wahrheit die Klangwelt des — übrigens schönen und ausgezeichnet gesetzten! — Stückes keineswegs so „durig" verläuft, wie es das (nach Art meiner Schütz-Analysen skizzierte) Gerüst erscheinen lassen könnte, beweisen die allenthalben hervortretenden Mollsubdominanten — insgesamt wirkt die Harmonik von Sabinos Frühlingsszene dadurch höchst kräftig und farbenreich, um nicht zu sagen: streckenweis sogar etwas unruhvoll.

---

[1] P. Hofhaimer (1929), S. 103 und anderwärts mehrfach.

[2] Staatsb. München; Herrn Dr. H. Halm und Frl. Dr. B. A. Wallner sei für freundliche Hilfe bestens gedankt. Gelegentliche Veröffentlichung des ganzen Madrigals behalte ich mir vor.

Entgegen Palestrinas Doppelversikelform ist Sabinos erster Teil glatt durchkomponiert. Wenn die Reihenfolge der Stimmeneinsätze an die Palestrinasche erinnert, so wohl kaum aus direkter Abhängigkeit, sondern mehr aus allgemeiner Verwandtschaft des Zeit- und Gattungsstils. Die schöne Symmetrie in der Quintlage jeweils der Mittelstimme von zwei Teilchören ist auch wohl nur Zufallsähnlichkeit, ebenso der Anhub aus der Vierachtelgruppe zur gedehnten Quinte nebst deren Ansehen in der melodischen Gegenrichtung, wie die ersten fünf Takte lehren mögen; vielleicht kann man das Thema als gewolltes Mittelding zwischen Palestrinas beiden Madrigalköpfen betrachten:

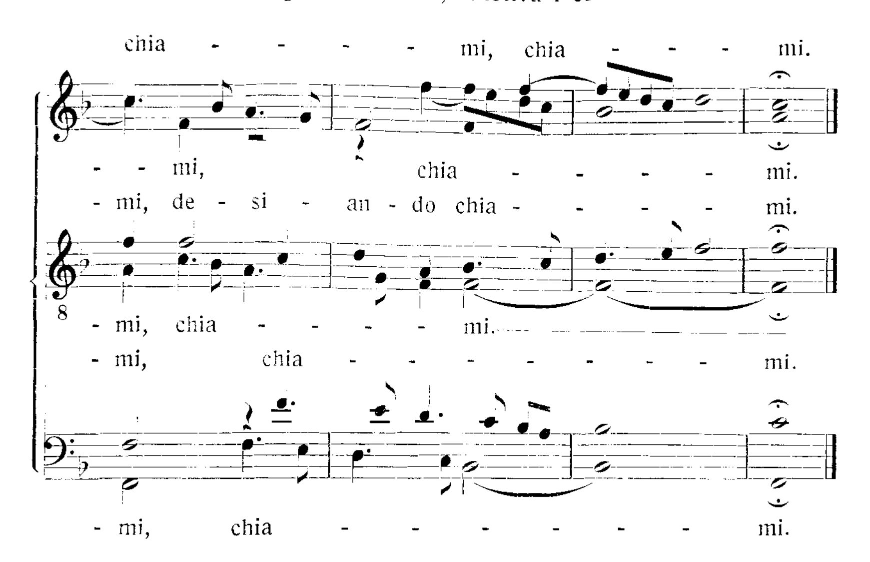


Bei den nächsten Versen täuschen mehrmals Quartettgruppen zweichörige Oktettbesetzung vor, wobei überwiegend homophon deklamiert wird. Die *fiori* bekommen schon die zierlichen Fioriturketten in Terzparallelen etwa der Schützschen Madrigale op. 1, und bei *di tant' ardori* (statt Palestrinas *onori*) wird das *tanti* auf die gleiche Art etwas emphatisch ausgezeichnet. Der Schluß des ersten Teiles korrespondiert mit dem Beginn durch eine strategisch wie motivisch nah verwandte „Durchimitation".

Die große Einheitlichkeit der Komposition beweist sich auch sogleich wieder durch die thematische Verklammerung zwischen Teil 1 und 2 mittels des Eröffnungsmotivs der Seconda parte



Jetzt bekommen das *Parlando* und das *Piacer* ihren figurativen Madrigalismus, wieder antworten sich (ein Rückblick auf die Prima parte!) vierstimmige Echogruppen, in erregt enger Verschränkung werden die *altri sospiri* (sechsstimmig) verächtlich abgelehnt, und die Schlußwiederholung dieses quasi-Motettentextabschnitts riegelt das Ganze in eindringlichster Variation ab. Sabino ist ein Meister im Schließen:



Daß trotz so hohen Wertes der Komposition des Sabiners, die 1580 erschien, gleichwohl sämtliche *Vestiva*-Messen nicht ihm, sondern Palestrinas Modell gefolgt sind, beweist die ungeheure Gewichtigkeit von Pierluigis Namen und die mit nichts vergleichbare Werbekraft seiner Kunst auf die Zeitgenossen. Wenn wir somit an einem winzigen Ausschnitt seines Gesamtschaffens, wie es jenes Madrigal darstellte, die Auswirkung seiner Anstöße abzumessen versucht haben, wobei jene wertvollen Neuausgaben Naninis und Giovannellis durch H.-W. Frey den Ausgangspunkt bildeten, so läßt sich von hier aus ungefähr ermessen, was der Name „Palestrina“, der uns heute über soviel anderen, neu entdeckten oder später hinzugekommenen Größen trotz Pfitzner und Jeppesen gelegentlich fast etwas verdeckt zu werden droht, zu seiner Zeit an Gewaltigem bedeutet hat und wohl immer aufs Neue auch künftig bedeuten wird.

Die Lautenistenfamilie Weiß

Von Hans Neemann, Berlin

Im Musikleben des 18. Jahrhunderts nahm der bekannte Dresdener Hoflautenist Silvius Leopold Weiß eine hervorragende Stellung ein. Über das Einzigartige seines Wirkens und Könnens als Komponist und Virtuose auf der Laute waren die Zeitgenossen des Lobes voll[1]. Heute aber schienen die meisten seiner Kompositionen verschollen, und bei etwa bekannten Kompositionen wußte man nicht mit Sicherheit, ob sie von Silvius Leopold oder einem anderen Mitglied der Familie Weiß stammen.

Meine frühere ausführliche Beschreibung einer großen Anzahl von Solowerken für Laute von S. L. Weiß, die einer Privatbibliothek angehörten[2], sollte zunächst einen Überblick geben. Nun konnten die weiteren jahrelangen Nachforschungen nach dem Wirken des Meisters und der Lautenistenfamilie Weiß überhaupt, ihrer Kompositionen und Lebensumstände zum Abschluß gebracht werden. Damit dürfte das ganze schwierige Problem im wesentlichen klargestellt sein. Es ergab sich eine Fülle bisher unbekannter biographischer Zeugnisse und Kompositionen, welche hier insgesamt behandelt werden sollen. Der von mir herausgegebene Reichsdenkmalband 12[3] zeigt das hervorragende Schaffen des Meisters an charakteristischen Werken. Wie vielgestaltig es ist, sollen die folgenden Ausführungen erweisen.

Aber nicht nur Silvius Leopold Weiß war und ist uns bedeutungsvoll, auch seine nächsten Verwandten — sein Vater und Bruder — spielten als Lautenisten, letzterer auch als Mannheimer Hofmusikdirektor und Vorgänger von Johann Stamitz, eine bedeutende Rolle. Auch sie wurden in die Untersuchungen einbezogen.

Vorerst seien einige Irrtümer berichtigt. Eitners Quellenlexikon verzeichnet einen Silvius Leopold und einen Silvius Weiß getrennt, die aber tatsächlich ein und dieselbe Person sind, weiterhin den Bruder Johann Sigmund Weiß. Jos. Zuth[4] machte hingegen irrigerweise aus Johann Sigismund Weiß zwei verschiedene Männer: Johann Sigismund (als Vater) und Sigismund (als Bruder) des Silvius Leopold Weiß. H. P. Kosack[5] erfand im Anschluß an Eitners drei Lautenisten Weiß gar noch einen vierten, deren „Königsberger Vetter", dazu.

---

[1] H. Volkmann, Silvius Leopold Weiß, der letzte große Lautenist; Die Musik, VI. Jg., 1906—1907, Heft 17, S. 273.

[2] H. Neemann, Die Lautenhandschriften von Silv. Leop. Weiß in der Bibl. Dr. W. Wolffheim, ZfMw. X, 1928, S. 396.

[3] Das Erbe deutscher Musik (RDM 12). Deutsche Lautenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Solowerke von Esaias Reusner und Silvius Leopold Weiß (Henry Litolffs Verlag 1939).

[4] Handbuch der Laute und Gitarre, Wien 1926 (Artikel Weiß).

[5] Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preußen, Kassel 1935; eine wissenschaftlich

Es gelang mir hingegen, die bisher bekannten biographischen Nachrichten vielfach zu vervollständigen, wenn auch leider noch einige Lücken blieben, da verschiedene Archive mir das Material nicht zugänglich machten und einzelne Pfarrämter keine Auskünfte gaben. Im einzelnen führe ich, um weitere Nachforschungen zu erleichtern, die Quellen bei den verschiedenen Stellen genau an.

Die biographischen Darlegungen, die den ersten Teil der vorliegenden Arbeit bilden, werden die Lebensumstände der einzelnen Glieder der Familie Weiß nach ihrem zeitlichen Ablauf bringen. Der zweite Teil legt das bis jetzt bekannte und von mir systematisch durchforschte Material an Kompositionen vor, zunächst in der Aufzählung und Beschreibung aller Quellen (Handschriften und Drucke) mit der zusammenfassenden Übersicht über die Werke der einzelnen Familienglieder Weiß und zuletzt mit dem Verzeichnis aller mir bis jetzt bekannt gewordenen und identifizierten Kompositionen für Laute und andere Instrumente. Damit rundet sich das Gesamtbild, welches wir nun von der Komponistenfamilie Weiß erhalten.

I. Zur Biographie der Familie Weiß

Über den Vater von Silvius Leopold und Johann Sigismund Weiß hinaus liegt über Herkunft und Vorfahren der Familie noch völliges Dunkel. Bis jetzt läßt sich selbst über den Geburtsort des Vaters Johann Jacob Weiß nichts vermuten oder feststellen.

Bei der Frage nach früheren Trägern des Namens Weiß stieß ich auf einen Urban Weiß in Straßburg, der das Diskant- und Tenor-Lautenbuch von Wolff Heckel in der ersten Ausgabe von 1556 zu Straßburg verlegte und sich im Titel als „Urban Wyß / Rechenmeister“ bezeichnete.

Er komponierte oder bearbeitete auch ein Lautenstück, das sich im Tenorbuch der Ausgabe 1556 befindet, betitelt: „Schweitzer Tantz, der sibentaler genannt, von Urban Wyß“; in der zweiten Ausgabe von 1562 ist der Name verändert in „Urban Weiß‘. Ob wir es hier mit einem Vorfahren der Lautenistenfamilie zu tun haben, muß dahingestellt bleiben.

Über diese Familie selbst gab bisher nur Ernst Gottlieb Baron[1] brauchbare Anhaltspunkte in der kurzen Notiz:

> „Der Vatter von denen jetzt noch lebenden Kindern, ist ein profunder Musicus Laut- und Tiorbist gewesen. Die beyden Herrn Söhne, Herr Sylvius Leopold und Herr Siegmund Weiß nebst ihrer Schwester, welche nunmehro mit einem Priester in der Pfaltz verheyrathet, haben dieses Instrument vollend auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gesetzt. Unter diesen Geschwistern hat sich sonderlich der ältere Herr Sylvius Leopold mit seiner Composition hervor gethan, doch fehlt es dem anderen Herrn Bruder auch nicht, welcher noch über dies ein vortrefflicher Gambist und Violinist und Componist ist.“

War wohl über Silvius Leopold bereits vieles bekannt[2], so konnte über den Bruder und Vater Aufschluß vermutet werden nur über die Mannheimer Hof-

---

unbrauchbare Arbeit, da der Verfasser über die Quellenstudien hinaus sich in durchweg unhaltbare Geschichtskonstruktionen versteigt.

[1] Untersuchung des Instruments der Lauten. Nürnberg 1727, S. 77.

[2] Unter anderem durch die Studie Volkmanns, siehe a. a. O.

lautenisten Johann Jacob und Johann Sigismund Weiß (um 1723)[1]. Bisher wurde angenommen. daß auf Grund des katholischen Begräbnisses von Silvius Leopold Weiß und seiner Frau die Lautenistenfamilie Weiß katholischer Konfession gewesen sein müßte. Meine Nachforschungen erwiesen jedoch das lutherische Bekenntnis der verschiedenen Generationen. Eine Reihe von Registerauszügen des Evangelischen Pfarramts Mannheim[2] und andere Erhebungen gestatten nun, einen Überblick zu geben, der mit dem Vater von Silvius Leopold und Johann Sigismund Weiß begonnen sei.

Johann Jacob Weiß

1662 (?) geboren unbekannten Orts.

1690 als „Hans Jaocb Weiß Lautenist" in Breslau (laut Taufeintrag für eine Tochter), vermutlich in Diensten des Grafen von Schaffgotsch[3]. Aus gleichem Taufeintrag erfahren wir von seiner Frau „Anna Margaretha", deren Geburtsname jedoch nicht mitverzeichnet ist.

1723 zusammen mit Joh. Sigism. Weiß Lautenist am Mannheimer Hofe.

1726 erwähnt ihn das lutherische Traubuch Mannheim (1726, S. 169b) als Vater des eheschließenden Joh. Sigism. Weiß und als „Lautenist".

1737 steht er bei der Taufe seines Enkels Joh. Jacob Lorenz Weiß (siehe unten) Pate und wird im Register als „Churfürstl. Cammer Leutenist und des Kindes Großvater" bezeichnet (Luth. Taufbuch Mannheim 1737, S. 24).

1754 am 30. Januar starb er in Mannheim und wurde am 1. Februar begraben. Das lutherische Totenbuch Mannheim (1754, S. 33b) weist noch die Eintragung auf: „gewesener Hof- und Kammer Musicus bey weyl. Ihro Churfürstl. Durchl. Carolo Philippo, 92 Jahre alt".

Erwähnt sei hier noch, daß bei obengenannter Taufe des Enkels von 1737 als weitere Paten offenbare Verwandte des Joh. Jacob Weiß (aus gleicher Generation) genannt sind: „Johann Lorenz Weiß Churpfälz. Consistorial Rath und Inspector zu Weinheim und Juliane Margarethe, dessen Frau Eheliebste."

Diese Feststellungen über Johann Jacob Weiß sind, obwohl wir hiermit erfreulicherweise den bei Baron nur angedeuteten Vater der bekannteren Lautenisten identifizieren konnten, noch spärlich. Wir wissen nicht, ob er bereits in Düsseldorf[4] am kurpfälzischen Hofe war, wo 1706 sein Sohn Silvius Leopold mit der Laute debütierte, oder an welchen anderen Höfen er etwa in jüngeren Jahren tätig gewesen ist. Sehr spät, im Alter von 61 Jahren, ist er zusammen mit seinem Sohn Johann Sigismund am Mannheimer Hofe verzeichnet. Von ihm sind auch bis jetzt keinerlei Kompositionen bekannt.

---

[1] Friedrich Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, 1898, S. 80.

[2] Mit größtem Entgegenkommen wurden mir von Herrn Jugendpfarrer W. Lutz, Mannheim, acht Registerauszüge, wie ich mit besonderem Dank hier anführe, übermittelt, die uns die wertvollsten Aufschlüsse geben konnten.

[3] Der Taufeintrag (siehe unten) verzeichnet nämlich als Paten: „Anthon Graf v. Schafgotsch", „Johann Siegmund v. Haunold Raths Eltester und Ober Krigs Co." und die Frau Margaretha von „Maximiliani von Seiler des Raths Conj."

[4] Beim Badischen Generallandesarchiv Karlsruhe konnte keine Angabe über die Komponistenfamilie Weiß aus den kurpfälzischen Akten ermittelt werden; das Staatsarchiv Speyer verwahrt keine einschlägigen Archivalien.

Um hier noch weitere Hinweise zu geben auf mögliche Verwandte, die vor und nach 1700 begegnen, sei erwähnt, daß ein Lauten- und Geigenmacher Jakob Weiß Anfang des 18. Jahrhunderts in Salzburg wirkte[1]. Hartnäckig drängte sich mir auch der Name des Lautenisten Philipp Franz Lesage de Richee auf, dessen Kompositionen (im „Cabinet der Lauten" von 1695) durchaus nicht französischen, sondern neudeutschen Spiel- und Kompositionsstil zeigen und dem jungen Silvius Leopold Weiß recht gut Vorbilder für seinen eigenen Kompositionsstil gewesen sein können; es ergeben sich hier interessante Vergleichsmöglichkeiten. Weiterhin konnte vermutet werden, daß der Name Weiß französisiert worden ist (Le Sage = der Weise), zumal in Lesages „Cabinet der Lauten" auch die Vornamen verschieden verzeichnet sind: „Philippi Francisci Lesage d R" bzw. „Philipp Franz Le Sage de Richee", — also italienisch, französisch und deutsch durcheinander[2]. Daß er kein Franzose war[3], sondern offenbar ein Deutscher, der in Frankreich seine lautenistischen Studien betrieben hatte und vielleicht wie so manch anderer Musiker seinen Namen französisierte, da die französischen Lautenisten bis Ende des 17. Jahrhunderts bevorzugt wurden, scheint noch erhärtet dadurch, daß die Vorrede zum „Cabinet der Lauten" mundartlich schlesische Ausdrücke[4] enthält. Das läßt darauf schließen, daß Lesage (Weiß?) in Schlesien geboren und aufgewachsen ist[5]. Ob sein eigentlicher Name tatsächlich Weiß oder Weise (Weis) ist und ob er unserer Weiß-Familie angehört, war noch nicht zu klären. Meine sonstigen Ermittelungen über Lesage de Richee müssen einer besonderen Darstellung vorbehalten bleiben. Wenden wir uns nun den drei als Lautenisten bekannten Kindern des Johann Jacob Weiß zu.

Silvius Leopold Weiß

Der Porträt-Kupferstich von B. Folin[6] gibt an, daß Silvius Leopold Weiß am 12. Oktober 1686 zu Breslau geboren ist. Diese Angabe wird bisher noch in Frage gestellt durch die Notiz im Totenbuch von 1750, daß er im Alter von 66 Jahren starb, demnach 1684 geboren sein müßte. Eine Nachprüfung auf Grund der Breslauer lutherischen Kirchenbücher ist trotz vieler Umfragen bisher erst teilweise möglich gewesen[7]. Verzeichnen wir nun in zeitlicher Folge die Angaben, die uns

---

[1] Zuth (a. a. O., S. 288) erwähnt eine Laute vom Jahre 1714 im Stift Kremsmünster und eine andere von 1726 im Landesmuseum Linz a. d. Donau.

[2] Bei der Taufe eines Kindes in Breslau 1695 ist er, wieder verändert, als „Philip. Franciscus Lesage de Richee" verzeichnet.

[3] Im Werk steht auch einmal inkorrekt „Doubllee".

[4] Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Dr. Max Schulz in Köln, der sich mit dieser Frage als Lautenist eingehender beschäftigt hat.

[5] Man könnte auch, da wir Joh. Jacob Weiß um 1690 für Breslau nachgewiesen haben, vermuten, daß dieser und Lesage Brüder oder Vettern waren, von denen letzterer, da beide am gleichen Ort wirkten, seinen Namen (Weiß) auch zur Unterscheidung fransösisierte.

[6] Dieser Stich, wiedergegeben im obenerwähnten RDM-Band 12, wurde von dem Italiener Bartolomeo Folino nach einem (jetzt verschollenen) Gemälde von Balthasar Denner, das in Dresden etwa 1729—1730 entstand, gefertigt und erschien als Titelbild des 1. Bandes der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste", Leipzig 1765.

[7] Nach Mitteilung des Dekanats Breslau-Nord sollen in den katholischen Geburtsregistern

über das Wirken des Meisters näher unterrichten. Dabei seien die Feststellungen Volkmanns (a. a. O.) und die eigenen neuen Nachweise zusammengezogen:

1706 war Silvius Leopold in Düsseldorf, nach dem eigenhändigen Zusatz zur Sonate Nr. 1 (siehe Verzeichnis): „Von anno 6. (d. h. 1706) in Düsseldorf. ergo Nostra gioventu Comparisce", wie wir übersetzen können: also unserem Jugend-Debut[1]. Im Alter von wohl 20 Jahren muß er bereits ein guter Lautenist gewesen sein, wie aus folgender Unterrichtstätigkeit zu entnehmen ist.

1707 etwa (und wohl schon 1706 oder früher) ist er zu Düsseldorf „in Pfaltz-Gräflichen Diensten gestanden", wie Walther (im Lexikon 1732 zum Artikel Kropfgans) angibt und bemerkt, daß des Lautenisten Joh. Kropfgans' Vater dort „vor 25 Jahren" bei S. L. Weiß Lautenunterricht genommen hatte.

1708—1714; Baron (a. a. O., S. 78) meldet: „Ohngefehr Anno 1708 gieng er mit dem Printzen Alexander Sobiesky nach Italien"; als Begleiter des polnischen Prinzen (geboren 1677; gestorben in Rom am 19. November 1714), der in Rom seßhaft wurde. Dort spielte S. L. Weiß auch in den verschiedenen Adelshäusern, und fand viel Bewunderung seiner Kunst[2]. Die Sonate Nr. 2 „Composta a Roma" muß also in jenen Jahren entstanden sein.

1714 verließ S. L. Weiß nach dem Tode Sobieskis Rom und kehrte nach Deutschland zurück. Ob er dann (wie Baron S. 78 angibt) „wiederum nach Bresslau kommen" ist, scheint zweifelhaft. Vielleicht ging er gleich in die Pfalz „zu seiner Schwester", wie Volkmann vermutet, und zu seinem Vater und Bruder, wie wir hinzufügen können. Jedenfalls suchte er wohl neue Hofdienste und fand diese

1715, wo er „in Hessen-Casselsche Dienste trat, jedoch nur auf eine kurze Zeit"[3]. Bald erscheint er wiederum am Düsseldorfer Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz und wurde nun zum kurfürstlichen Kammermusikus ernannt.

1716 zum Jahresende oder Anfang 1717 berief ihn der sächsische Kurfürst nach Dresden (nach Volkmann), oder er ging vielleicht von selbst auf Urlaub, auf die Reise, einen seiner großen Kunst noch mehr entsprechenden glanz-

---

der verschiedenen Pfarrämter für 1686 keine Eintragungen festzustellen gewesen sein. Das Evangelische Zentralarchiv Breslau lehnte dagegen die Ermittlungen grundsätzlich ab und erschwerte durch unrichtige Auskünfte weitere Nachforschungen. In den Registern von St. Maria-Magdalena sind Taufe 1684—1687 und Trauung 1735—1741 nicht verzeichnet. Nach Mitteilung des Stadtarchivs enthalten die Taufbücher 1670—1700 und die Traubücher 1670—1750 der evangelischen Kirchen zu Elisabeth, Bernhardin und Elftausend Jungfrauen (bis auf eine Tochter des Joh. Jacob Weiß) keine Eintragung über die verschiedenen Familienglieder Weiß.

[1] In „Die Lautenhandschriften von S. L. Weiß ... (a. a. O., S. 402) hatte ich noch angenommen, daß „anno 6." das Jahr 1716 sei, da seiner Zeit nur sein Aufenthalt in Düsseldorf um dieses Jahr bekannt war.

[2] Siehe Volkmann, a. a. O., S. 274f. — Er irrte in der Meinung, daß S. L. Weiß schon vor 1708, d. h. zwischen 1704—1708 nach Rom ging, da der Prinz 1704 aus der polnischen Geschichte verschwand und sich dann auf Reisen befand.

[3] Nach E. L. Gerber, Neues Lexikon der Tonkünstler. 1812—1814.

volleren Hof zu suchen. Zweimal ließ er sich am Dresdener Hofe hören und erhielt dafür ein Honorar von 100 Dukaten.

1717 reiste S. L. Weiß weiter nach Prag, wohl an den Hof oder auch zu Besuch des böhmischen Lautenisten Grafen Logi (Losy v. Losinthal), wie die Sonate Nr. 12 „fait à Prague 1717" erweist. Im gleichen Jahr ist er bereits in der Besoldungsliste des Dresdener Hofes als Kapellmitglied mit 1000 Reichsthaler Gehalt verzeichnet, obgleich er noch dem Düsseldorfer Hofe verpflichtet war!

1718 richtete der sächsische Kurfürst am 3. April ein Entschuldigungsschreiben an den Kurfürsten von der Pfalz, „Dero Cammermusico Weißen diese kleine durch Uns veranlaßte Verzögerung dessen Rückkehr nicht ungeneigt auszudeuten"[1]. Ob dieses Schreiben nur übersandt wurde oder S. L. Weiß selbst damit nach Düsseldorf reiste, ist ungewiß. Jedenfalls erhielt er, wohl auf eigene Dienstaufsage in Düsseldorf oder Entlassung von dort, am 23. August 1718 seine Verpflichtung als kurfürstlich sächsischer und königlich polnischer Kammermusikus mit dem Jahresgehalt von 1000 Reichstaler. Bereits Ende September desselben Jahres reiste er unter zwölf Hofmusikern von Dresden nach Wien zur Brautwahl des sächsischen Kurprinzen und ließ sich dort „vor beiden Kaiserlichen Majestäten"[2] hören.

1719 weilte er bis zum März in Wien, d. h. bis dem unschlüssigen Kurprinzen vom Papste die Braut zugesprochen wurde. In Wien muß er auch jene „Klage" komponiert haben, welche den eigenartigen Titel trägt: „Plainte de Mons: Weis sur la generosite de la grande Noblesse du Cap de Bonne Espérance, en attendant la flotilla d'or de leur promesse: composé le 11. Janvrier 1719" (siehe Verzeichnis A II, Einzelsätze Nr. 4).

Waren überhaupt die letzten Jahre kompositorisch fruchtbar (vgl. im Verzeichnis die vor, um und nach 1717 entstandenen Sonaten usw.), so sehen wir S. L. Weiß auch auf seinen Reisen hin und wieder zur Notenfeder greifen. Wahrscheinlich auf der Rückreise von Wien (oder im Sommer 1719) hielt er sich wieder in Prag auf, wo eine Fantasie (siehe A II, Einzelsätze Nr. 3) entstand. Überhaupt sind aus dem Jahre 1719 eine Reihe von Sonaten (Nr. 20, 24—27) datiert.

Im März finden wir ihn wieder in Dresden, wo er am 25. des Monats ein „Tombeau" auf den Tod des Barons v. Hartig komponierte (siehe A II, Einzelsätze Nr. 5). Auf die Wiener Hochzeit des Kurprinzen im August folgte in Dresden nach Ankunft der Vermählten eine vierwöchentliche Feier mit unaufhörlichen Opern, Balletten, Kantaten, Konzerten und Serenaden[3]. Auch S. L. Weiß wird hierbei verschiedentlich mit seinem nun schon von aller Welt bewunderten einzigartigen Können auf der Laute geglänzt haben[4].

---

[1] Volkmann, a. a. O., S. 276. [2] Baron, a. a. O., S. 79. [3] Volkmann, a. a. O., S. 279.

[4] Er erwähnt in einem Brief an Joh. Mattheson vom 21. März 1723 (In Mattheson, Ephorus wegen der Kirchenmusik ... mit angehängtem Lauten Memorial, Hamburg 1727, S. 118, abgedruckt), daß er „bey hiesigen Beilagers-Festins" (wohl der Hochzeit von 1719) „eine Aria von Liuto solo in der Opera ... hatte". (Siehe Briefauszug unten.)

Aus den beiden nächsten Jahren ist uns nichts Näheres über sein Wirken bekannt, welches sich wohl vornehmlich auf Dresden erstreckt haben dürfte. Neben seinem Spiel bei Hofe, solistisch wie als Akkompagnist in der Kammer, in Theater und Kirche, ließ er seine Kunst auch in den vielen Adelshäusern Dresdens hören, wo er oft Gast war und einflußreiche Freunde hatte. Auch als Lautenlehrer wurde er mehr und mehr von jungen Lautenisten aufgesucht und versammelte um sich einen größeren Schülerkreis, daneben auch mit anderen angesehenen Lautenisten Freundschaft pflegend. Ein letzter Freundschaftsdienst war wohl sein „Tombeau" auf den Tod des Prager Lautenisten Graf Losy 1721 (siehe A II, Einzelsätze Nr. 7).

1722 erfahren wir über ihn, daß ihm von einem wütenden Violinisten beinahe das erste Glied des rechten Daumens abgebissen wurde und sein weiteres Spiel der Laute überhaupt in Frage gestellt schien[1]. Im Sommer berichtete aber Mattheson, daß „die Gefahr, den Daumen zu verlieren, so groß nicht sein solle, als man wohl anfangs besorgt hat". Im Herbst war er wiederhergestellt und machte nun mit seinem Kapell-Kollegen Buffardin eine Kunstreise nach München zur Hochzeit des bayerischen Kurprinzen mit einer kaiserlichen Prinzessin[2]. Für sein Spiel bei Hofe erhielt er vom Kurfürsten 100 species Dukaten und vom Kurprinzen eine mit Diamanten besetzte goldene Tabakdose[3].

Auf der Höhe seines Ruhmes stehend, fühlte er sich veranlaßt, Matthesons unsinnigen Angriffen auf die Laute entgegenzutreten, die in dessen „Critica musica" 1722 (IV, S. 280) erschienen waren[4]. Sein obenerwähnter Brief (Dresden, am 21. März 1723) an Mattheson enthält neben der Richtigstellung eine Reihe von bedeutsamen Bemerkungen, so daß wir ihn hier auszugsweise wiedergeben wollen:

„Nun protestiere ich aber, daß nehmlich noch kein Lautenist, ich absonderlich, hätte behaupten wollen, die Laute sey an Vollkommenheit dem Clavier zu gleichen; sondern ich bin der festen Meinung, daß, nach dem Klavier, kein vollkommeneres Instrument als dieses, absonderlich zur Galanterie. Theorbe und Arciliuto, welche unter sich selbst wieder ganz differieren, sind zu Galanterie-Stücken gar nicht zu gebrauchen... Freilich hat ein jedes Instrument seine Fehler, nehmlich die Maschine an ihr selbst betreffend, mit Saiten aufziehen, mit stimmen und dergleichen: doch habe mich allzeit beflissen, so wenig wie müglich, zu stimmen[5], und fest selten, bey Gelegenheit, wo ich

---

[1] Bei Baron, a. a. O., S. 79 und Mattheson, Critica musica I, 1722, S. 152, ausführlich geschildert.

[2] Volkmann, a. a. O., S. 280.

[3] Nach Mattheson; auch Walther, Lexikon 1732.

[4] Diese Angriffe kennzeichneten Matthesons Unvermögen, mit der Laute als dem überhaupt schwierigst spielbaren aller Instrumente fertig zu werden (wie ihm Weiß und Baron, letzterer teils in drastischer Form, nachwiesen). Er selber befleißigte sich dann in der Folge, der Laute wieder Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, doch blieb bis in unsere Tage dieses Fehlurteil Matthesons viel zitiert in Fragen des Lautespiels. Vgl. das hier wiedergegebene Schreiben von S. L. Weiß, ferner das auf jene Angriffe Matthesons hin entstandene Werk Barons (a. a. O.) von 1727, besonders die Vorrede, und H. Neemann, Die Lautenkompositionen J. S. Bachs (Bach-Jahrbuch 1931, S. 75).

[5] D. h. höher und tiefer zu stimmen, da ausgezogene Saiten das Instrument lange in gleicher Stimmung halten.

mich will hören lassen, Saiten aufzuziehen: außer es sey etwan gar sehr feuchtes Wetter. Also kann man nicht hauptsächlich alle Unvollkommenheiten dem Instrument, sondern vielmehr dem Professori davon, zuschreiben; allein ich verwundere mich nicht, daß die Laute so wenig Approbation von ihnen hat: denn die vormals in Hamburg befindlichen Maitres, als Mr. T...., welcher nun todt, item ein gewisser M....[1] haben ihre Sachen wol gar sauber gespielet. Aber, ohne sie zu verachten, so kann bezeugen, daß sie die völlige Stärke, und was auf diesem Instrument zu machen, und gemacht wird, noch nicht erreicht hatten. Im Orchestre aber zu accompagnieren mit der Laute, das wäre freilich zu schwach und unansehnlich; ob ich zwar bey hiesigen Beilagers-Festins eine Aria con Liuto solo, in der Opera, mit dem bekannten Bercelli, hatte, die soll aber, wie man sagt, guten effect getan haben. Erstlich hatte ich eine treffliche Laute. Zweitens war die Aria sehr brillant für das Instrument. Drittens ging nichts mit, als das Clavier und der Contra-Baß. Und diese schlugen nichts als die Haupt-Noten im Baß an. Sonsten habe nun im Orchestre und Kirche zu accompagnieren, ein eigenes Instrument accomodiert, Es hat die Größe, Länge, Stärcke und resonance von der veritablen Tiorba; thut eben den effect; außer daß die Stimmung differieret. Desselbigen bediene mich bey dergleichen Gelegenheit[2]. Was aber in Camera betrifft, so versichere, daß eine Cantata a Voce sola, nebst dem Clavier, mit der Laute accompagniert, einen viel bessern effect tut, als mit dem Arciliuto[3], oder auch mit der Tiorba: denn diese beiden letztern werden ordinairement mit den Nägeln[4] gespielet, geben also in der Nähe einen aspern, ruden Klang von sich. . . .“

S. L. Weiß hebt dabei besonders die von ihm eingeführte 24saitige Theorbenlaute und gewisse Regeln der Praxis hervor, die den erfahrenen Meister kennzeichnen und das einzigartige Genie, welches einem ganzen Jahrhundert des Lautespiels das unnachahmliche Vorbild sein sollte. Wir wollen hier das treffliche Urteil über sein Spiel anführen, welches Ernst Gottl. Baron gibt, der S. L. Weiß um diese Zeit oder jedenfalls vor 1727 gehört hatte[5]:

„Er ist der Erste gewesen, welcher gezeiget, daß man mehr könnte auf der Lauten machen, als man sonsten nicht geglaubet. Und kan ich, was seine Vertu anbetrifft, aufrichtig versichern, daß es einerley, ob man einen künstlichen Organisten auf einem Clavicembel seine Fantasien und Fugen machen, oder Monsieur Weißen spielen hört. In denen Harpeggio hat er so eine ungemeine Vollstimmigkeit, in exprimirung derer Affecten ist er incomparable, hat eine stupende Fertigkeit, eine unerhörte Delicatesse und Cantable Anmuth, und ist ein großer Extemporaneus, da er im Augenblick, wenn es ihm beliebig,

---

[1] Diese Lautenisten waren bisher nicht zu ermitteln.

[2] S. L. Weiß hat die Generalbaß-Theorbe (mit Einzelbässen und *g'–G*-Stimmung) abgeschafft und eine dreizehnchörige Theorbenlaute eingeführt, bei der von den 24 Saiten die auf dem Griffbrett (8 Chöre = 14 Saiten) wie bei der üblichen Laute in *d*-moll gestimmt und die diatonischen Bordunbässe durchweg doppelchörig (5 Chöre = 10 Saiten) angeordnet waren. Es ist jenes später auch nur „Liuto“ genannte Instrument in Stimmung *f' d' a f d A G F E D C B̲ A̲*, welches bereits Baron (a. a. O.) 1727 als allgemein gebräuchlich erwähnt und welches das Hauptinstrument der meisten gleichzeitigen und späteren Lautenisten wurde, nachdem ihnen S. L. Weiß das Vorbild gegeben hatte.

[3] Arciliuto hier die Knickhalslaute mit einem „Aufsatz“ für 2 tiefe Baßchöre (4 Saiten) etwas längerer Mensur.

[4] Das Fingernagelspiel kam und kommt für das Akkompagnement zum größeren Ensemble, bei Lautenkonzerten mit Orchester wie auch solistisch in großen Räumen, doch nicht ausschließlich, in Betracht. Für das Solo in der Kammer wurde der Fingerkuppenanschlag verwendet und, als Norm des lautenistischen Spiels, gebraucht. Meister der Laute wenden übrigens beide Anschlagsarten wechselnd, je nach Zweck und Ausdruck, an — doch gehört dies zu den schwierigsten Spielmöglichkeiten!

[5] a. a. O., S. 78.

die schönsten Themata, ja gar Violin-Concerte von ihren Noten weg spielt und extraordinair so wohl auf der Lauten, als Tiorba den General Baß accompagnirt.

Weillen nun die Weißianische Art dieses Instrument zu tractieren vor die Beste, Reellste, Gallanteste und Vollkommenste ist; so haben sich viele nach dieser neuen Methode, gleichwie die Argonauten das goldene Vließ der Kunst und Geschicklichkeit zu erlangen getrachtet.“

Wir ersehen daraus — und besonders der Fachmann kann dies am besten ermessen —, daß Silvius Leopold Weiß sich die Laute dienstbar gemacht hatte wie niemand zuvor, alle Möglichkeiten des Spiels in höchster künstlerischer Vollendung ausschöpfend.

1723 reiste Weiß mit seinen Dresdener Kollegen Johann Joachim Quantz und Karl Heinrich Graun nach Prag zur Krönung des Kaisers Karl VI. mit der Königskrone von Böhmen,

„um die vom kaiserl. Hofkapellmeister Fux componierte Oper Constanza e fortezza zu hören[1]. Da es schwer war, bequeme Gelegenheit darzu zu haben, so ließen alle drey sich zum Orchestre anwerben und verstärkten dasselbe, als Riepienisten nicht allein bey der Aufführung, sondern auch in den Proben“[2].

Vermutlich ließ Weiß sich auch wieder solistisch bei Hofe hören, da Burney erwähnt, daß er „sich in dieser Hauptstadt viel Ruhm erworben“ habe.

Aus den nächsten Jahren kennen wir keine besonderen Begebenheiten. Unzweifelhaft war Weiß auch hin und wieder auf kleineren Reisen bei den befreundeten Adeligen und anderen Freunden zu Gast, so in Prag, Raudnitz, Teplitz und Leipzig. In ersteren Orten weilte er wohl vornehmlich beim Fürsten Hyacinth von Lobkowitz, mit dem ihn enge Freundschaft verband. Der Fürst war selber ein eifriger Lautenist und Komponist für die Laute[3] und erhielt wohl zuweilen Lauten-Sonaten von ihm. 1724 finden wir den Dresdener Lautenmeister, wohl zur Kur oder Erholung, in Teplitz, wo er eine Gavotte, als Teil der Sonate Nr. 42, komponierte.

In Leipzig führte ihn der Weg auch zu dem Lautenmacher Johann Christian Hoffmann, der die Theorbenlauten nach Weißschen Prinzipien baute. Daß Weiß selber eine Hoffmann-Laute gespielt hat (da Hoffmann besonders die neuen Theorbenlauten gut und sehr gefällig arbeitete), kann man immerhin annehmen. Wahrscheinlich besaß und spielte er mehrere gleichartige Instrumente. Eins derselben, eine Theorbenlaute von Magnus Tieffenbrucker, Venedig 1610 gebaut und später umgearbeitet, stellte ihm der sächsische Kurfürst zur Verfügung[4]. — Unter den namhafteren Lau-

---

[1] Quantz schildert die Festlichkeiten ausführlich in Marpurgs Histor.-krit. Beyträge I 1754, S. 216f. [2] J. A. Hiller, Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler. Leipzig 1784, S. 84.

[3] Bei einem Besuche in Schloß Raudnitz konnte ich noch eine Reihe von Lauten, Gitarren usw. von berühmten Meistern (Mahler, Tieffenbrucker, Edlinger u. a.) aus dieser Zeit feststellen, ferner zahlreiche Tabulaturen für Laute und Gitarre und einen Brief von S. L. Weiß an den Fürsten einsehen.

[4] Das Instrument befindet sich noch heute im Besitze der Wettiner, wurde aber in jüngster Zeit nicht sachgemäß instandgesetzt.

tenisten, die den Dresdener Lautenmeister aufsuchten, um seine Kunst zu hören oder noch Lektionen bei ihm zu nehmen, befand sich vor 1727 Ernst Gottl. Baron, der, nachdem er „ihn spielen hören", nun die obenerwähnte begeisterte Schilderung seiner Kunst geben konnte.

1728 im Mai reiste der König von Polen mit kleinem musikalischem Gefolge nach Berlin. Weiß, der auch mitging, hielt sich nach Rückreise des sächsischen Kurfürsten noch fast drei Monate am Berliner Hofe auf. Wahrscheinlich dürfte er besonders oft vor der Lieblingsschwester Friedrichs II., der späteren Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, gespielt haben. Sie spielte selbst Laute[1] und hielt sich später am Bayreuther Hofe ausgezeichnete Lautenisten, wie Adam Falckenhagen und nach dessen Tode 1761 Joachim Bernhard Hagen, von denen besonders der letzte ein hervorragender Komponist für sein Instrument war. Sie gedenkt ihrer Eindrücke von Weißscher Spielkunst auch besonders in ihren Memoiren[2] mit den Worten über den

> „fameux Weis, qui excelle si fort sur le luth, qu'il n'a jamais eu son pareil et que ceux, qui viendront après lui, n'auront que la gloire de l'imiter."

1728 erschien, wohl als einzige zu seinen Lebzeiten gedruckte Komposition überhaupt, in Telemanns „Der getreue Musickmeister" das Presto aus seiner Sonate Nr. 48. In einem Briefe vom 17. November 1728 aus Dresden an den Fürsten Lobkowitz[3] kündigte er an, wohl erst nach dem Winter seine Aufwartung in Raudnitz machen zu können und vertröstet zugleich, daß „nicht Neues Musikalisches ex capite libri folget". Offenbar wird wohl die Sonate Nr. 51, vom 12. Januar (ohne Jahresangabe) datiert, bestimmt gewesen sein, Anfang 1729 zugesandt zu werden.

Hier ist es Zeit, der Familienverhältnisse des Lautenisten zu gedenken. Ungewiß blieb bisher trotz mancher Nachforschungen, wann und wo Weiß sich verheiratet hat[4]. Seine Frau Maria Elisabeth muß um 1700 geboren sein; der Geburtsname und -ort war bisher nicht zu ermitteln. Ob sie, wie ein galantes Histörchen der Zeit wissen will, in Breslau ihren späteren Gatten kennen lernte und die Tochter eines dortigen Weinhändlers war, muß dahingestellt bleiben. Überhaupt zeigen sich bisher Weißens Beziehungen zu Breslau dunkel. Wir dürfen wohl annehmen, daß die Heirat nach 1720 und weit vor 1741 erfolgte, denn vermutlich wird das nachmals bedeutungsvollste Kind dieser Ehe, der um 1741 geborene Johann Adolf Faustinus Weiß, nicht der erste Sproß der Familie gewesen sein, zumal Silvius Leopold Weiß 1750 sieben Kinder hinterließ.

Für die weiteren Jahre können wir nur wenige Nachweise über sein Wirken und Schaffen beibringen. Aus dem Jahre 1731 stammt eine Kammermusik-Partie

---

[1] Ein Gemälde, die Markgräfin beim Spiel der Theorbenlaute darstellend, ist noch erhalten.

[2] Braunschweig 1810, S. 120 (Volkmann, a. a. O., S. 282).

[3] Abdruck bei Volkmann, S. 281.

[4] Das Breslauer Ev. Zentralarchiv lehnte Ermittlungen ab. Das luth. Traubuch von St. Maria-Magdalena in Breslau soll für 1735—1741 keinen Eintrag enthalten. Aus Dresden liegen Mitteilungen vor vom Pfarramt der kath. Hofkirche: in den Traubüchern von 1709—1740 kein Eintrag; von ev.-luth. Kirchenbuchstellen: bei der Dreikönigskirche (für 1715—1760 gesucht) kein Traueintrag, ebenso bei der Frauenkirche, Kreuzkirche und Annenkirche (keine Jahrgangangabe).

(siehe B, Nr. 1); von den späteren Kompositionen sind keine mehr mit Jahresangabe versehen.

1733 erhöhte der König dem Kammermusikus „ohne sein Ansuchen" das Jahresgehalt von 1000 auf 1200 Taler, so daß er nun die gleiche Gage wie die ersten Kapellvirtuosen erhielt[1]. Vielleicht geschah dies in Anbetracht des Todes des Wiener Hoflautenisten Francesco Bartolomeo Conti († 20. Juli 1732 in Wien) und der Voraussicht oder Vorlage eines Angebotes aus Wien, für den dortigen Hof unseren S. L. Weiß zu gewinnen.

1736 bot nämlich der Wiener Hof die Anstellung mit 2000 Talern Gehalt an, die Weiß jedoch ablehnte[2].

Mit Johann Sebastian Bach unterhielt Weiß freundschaftlichen Verkehr. Bach kam zwischen 1733 und 1746, wie vordem schon, wiederholt nach Dresden zum Besuch seines Sohnes Wilhelm Friedemann, des Organisten der Sophienkirche, und war dort mit Weiß zusammen, wie umgekehrt Weiß nie versäumte, bei einem Aufenthalt in Leipzig den Thomaskantor aufzusuchen.

In Dresden versammelte der russische Gesandte Freiherr Hermann Karl v. Kayserlingk als „großer Liebhaber und Kenner der Musik" gern die hervorragendsten ansässigen und zureisenden Künstler um sich, so Silvius Leopold Weiß, Friedemann Bach und jeweils Johann Sebastian Bach, Pisendel u. a. m., für die er sich auch persönlich viel einsetzte. Im Juli 1739 kam Friedemann Bach aus Dresden zu einem Besuch seines Vaters nach Leipzig und brachte die Lautenisten Silvius Leopold Weiß und Johann Kropfgans mit. Johann Elias Bach berichtete im August 1739 seinem Stiefbruder, daß „zu der Zeit etwas extra feines von Music passierte"[3]. Hier wie auch in Dresden werden Johann Sebastian Bach und Silvius Leopold Weiß wohl auch „um die Wette phantasiert" haben im Wettstreit von Cembalo und Laute; wir kommen noch darauf zurück.

Wir wollen hier die oft aufgeworfene Frage einschalten, ob Johann Sebastian Bach seine Lautenkompositionen für Silvius Leopold Weiß geschrieben hat, oder ob dieser die Bearbeitung für die Laute selbst übernahm[4]. Die letztere Annahme schaltet jedoch völlig aus, da die erhaltenen Tabulaturen Bachscher Kompositionen nicht die Weißsche Tabulierungstechnik aufweisen, andererseits gewisse Eigentümlichkeiten dieser neuen Technik (des Lagenspiels), wie sie allenfalls Bachs Fuge *g*-moll zeigt, bereits von allen bedeutenderen Lautenisten und Weiß-Schülern übernommen waren[5]. Von Johann Sebastian Bach selbst stammen die Tabulierungen nicht, er brauchte stets die Notenaufzeichnung (wie z. B. bei der Suite *g*-moll). Immerhin gibt es einige Hinweise für die mögliche Dresdener Entstehung der Tabulierungen. Das Original der Suite *g*-moll (Ms. Brüssel) ist dem Dresdener Hofkapellmitglied Schuster gewidmet. Nun zeigt aber die Tabulatur derselben

---

[1] Volkmann, S. 285.

[2] Volkmann, S. 286.

[3] C. S. Terry, Joh. Seb. Bach. Leipzig 1929, S. 299.

[4] Vgl. H. Neemann, Die Lautenkompositionen Bachs (Bach-Jahrbuch 1931).

[5] Die Handschrift der Tabulatur zur Fuge *g*-moll (Ms. Leipzig) hat unverkennbar gleiche Züge mit der des Lautenkonzerts *C*-dur von Bachs Lautenschüler Joh. Ludw. Krebs (Ms. Berlin), erstere nur mit breiter, letzteres mit schmalerer Feder geschrieben.

Suite, wie auch der Suite *c*-moll (Mss. Leipzig), eine charakteristisch übergroße Notierung der Tabulaturbuchstaben usw. Es sind auch von dem gleichen Schreiber noch mehrere Tabulaturen überkommen, deren eine sich von jeher in der Privatsammlung des Königs in Dresden befand[1]. Wir könnten somit recht gut diesen offenbaren Lautenspieler Schuster oder einen anderen Spieler aus dem großen Dresdener Lautenisten- und Schülerkreise um Weiß als den Schreiber der Tabulierungen Bachscher Lautensoli annehmen.

Dresden war ja seit langem der Mittelpunkt der Pflege des Lautenspiels geworden. Als Ernst Gottl. Baron im Jahre 1737 zu Weiß nach Dresden reiste, um sich eine Theorbe „nach seinem Geschmacke" zu beschaffen, lernte er dort noch einen großen Schülerkreis[2] kennen. Wir wollen hier von den vielen Schülern die die Lehre des Weiß genossen haben, nur einige der bedeutenderen Lautenisten erwähnen, wie Bellagradzky, Gleim, Gleitsmann, Jacobi, Kropfgans, J. M. Kühnel, Meusel und Raschke.

1738 wurde Weiß wegen angeblichen „Vergehens" plötzlich verhaftet[3]. Da sich jedoch der Freiherr v. Kayserlingk[4] beim Minister Brühl für ihn verwendete, wurde er wieder freigelassen; so blieb der Zwischenfall ohne Folgen für ihn.

Ein angenehmeres Erlebnis war für Weiß der Besuch Bendas. Hiller[5] berichtet darüber:

„Im Carneval des Jahres 1738 reiste Benda, auf Einladung des Concertmeisters Pisendel, welcher mit ihm einen freundschaftlichen Briefwechsel unterhielt, nach Dresden, um die Hassische Oper: „La clemenza di Tito" zu hören. Er wurde daselbst mit dem russisch kaiserlichen Gesandten, dem Grafen v. Keyserling bekannt, der als ein großer Liebhaber und Kenner der Musik, ihm viele Höflichkeit erwies. In diesem gräflichen Haus hatte Benda Gelegenheit, den berühmten Lautenisten, Sylvius Leopold Weiß, in seiner ganzen Stärke zu hören. Eines Tages lud Weiß die Herren Benda und Pisendel zum Mittagessen, und ließ heimlich Bendas Violinkasten nachholen. Den Nachmittag bat man ihn, ein Solo auf der Violin zu spielen, welches ihm Pisendel mit der Viola pomposa begleitete. Nach dem ersten Solo wurde das zweyte gefordert, und so ging es immer weiter: so daß, da die Gesellschaft bis zum Mitternacht beysammen blieb, und Benda vier und zwanzig Solos in seinem Kasten hatte, er nicht eher los kam, als bis er sie alle vier und zwanzig gespielt hatte. Weiß spielte dazwischen acht bis zehn Sonaten auf der Laute."

1740 finden wir Weiß wieder in Leipzig, wo er unter anderen auch Johann Sebastian Bach besuchte, und im Haus des Professor Gottsched einkehrte. Dessen Gattin war eine vortreffliche Lautenistin, sie spielte „die schwersten Weißischen Stücke", die des Komponisten Beifall fanden[6]; eigene Darbietungen des Meisters schlossen sich an.

---

[1] Eine anonyme „Cantata sacra" mit Lautenbegleitung in Tabulatur. Die Tabulatur anderer Lautenstücke von gleicher Hand gelangte später nach Brüssel (Ms. S. 15, 132 der Cons.-Bibl.).

[2] Marpurg, a. a. O. I, S. 546.

[3] Volkmann, a. a. O., S. 285.

[4] Kayserlingk ließ auch den schon genannten nachmaligen russischen Hoflautenisten Bellagradsky, einen Tscherkessen, bei ihm ausbilden und nahm später in sein Königsberger Familienhaus auch Silvius Leopolds Sohn Johann Adolf Weiß auf.

[5] a. a. O., S. 45. [6] Volkmann, a. a. O. S. 286f u. 283.

Aus den letzten zehn Lebensjahren des Hoflautenisten haben wir fast keine Nachrichten. Wir wissen lediglich, daß der König dem genialen Künstler am 24. Januar 1744 das Gehalt auf 1400 Taler erhöhte, womit er der überhaupt höchstbezahlteste Instrumentalist der Kapelle wurde[1]. Am 5. Oktober 1747 schrieb die Kaiserin Amalie, Witwe Karls VII., aus München an ihre verheiratete Tochter in Dresden, die Prinzessin Maria Antonia Walpurgis:

> „Ich hab gehört, daß Du Dich auch zuweilen noch auf das Lautenschlagen begibst, welches wohl ohne Zweifl bey dem berühmten Weiß sein wirdt. Möchte gern einige Partien oder Stuck von seiner Composition vor die Maria (die damals dreizehnjährige Schwester der Maria Antonia Walpurgis) haben, dan diese vill besser auf dem Gusto, wie es sich auf dieses Instrument gehördt, componirt sein als alle Krazereyen von Sezkorn“[2].

Silvius Leopold Weiß' an beispiellosen Erfolgen reiches Wirken näherte sich dem Ende. Der größte Ruhm, die begeistertsten Huldigungen, die je einem Lautenisten zuteil wurden, überstrahlten dieses Leben eines begnadeten Künstlers, der gleich Johann Sebastian Bach zu den in aller Welt gerühmten Größen musikalischer Kunst gehörte.

1750 verstarb er zu Dresden und erhielt, wie wir heute sagen würden, ein Staatsbegräbnis auf dem Friedhof der katholischen Hofkirche, obwohl er kein Katholik war. Das Totenbuch der Hofkirche (1750, Nr. 89) verzeichnet[3]: „Herr Silvius Leopold Weiß, Kgl. Cammer Musicus, gestorben den 16., begraben den 19. Okt., alt 66 Jahre.“

Wieviel Kinder ihm in seiner Ehe beschieden waren, wissen wir nicht. Vermutlich bald nach Silvius Leopolds Tode, vielleicht auch bereits vorher, wird sein hoffnungsvoller Sohn, der junge Johann Adolf Faustinus, der noch in frühen Jahren des väterlichen Meisters Lehre im Lautespiel erhielt, vom russischen Gesandten Freiherr v. Kayserlingk in sein Königsberger Haus aufgenommen worden sein. Reichtümer hatte Silvius Leopold nicht gesammelt, vielleicht hatte er ein großes Haus geführt. Jedenfalls betätigte sich seine Witwe Maria Elisabeth von 1754 an bei Hofe als Kinderfrau, später Kammerfrau des Prinzen Joseph. Neun Jahre nach ihrem Gatten starb sie und wurde ebenfalls auf dem katholischen Friedhofe begraben. Das Totenbuch der Hofkirche verzeichnet nur: „Frau Maria Elisabeth Weiß, von Ihro Kgl. Hoheit dem Prinz Joseph Cammerfrau, † den 17. 10. 1759, alt 59 Jahr.“ Sie hinterließ sieben Kinder, von denen lediglich Johann Adolf Faustinus zu öffentlicher Bedeutung gelangte[4].

---

[1] Volkmann, a. a. O. S. 286f. u. 283.

[2] Setzkorn war ein Münchener Hoflautenist, der unter anderem 1749 zu Frankfurt a. M. mit dem Violinisten Enderle zweimal konzertierte.

[3] Die Mitteilung der Todeseintragungen von S. L. Weiß und seiner Frau erhielt ich durch das zuständige Pfarramt.

[4] Eine Tochter, Therese, wurde die Frau von Chr. Gottlob Heyne, dem Göttinger Philologen. Eine andere, „Jgfr. Willhelmina, Hhn. Silvius Leopold Weiß, Königl. Pohl. & Churf. Sächs. Cammer-Musicus nachgel. Tochter“, ist 1798 (Taufbuch der Annenkirche Dresden 1798, fol. 12) als Patin ihrer Nichte Antonia Willhelmina, der am 14. Jan. des Jahres geborenen Tochter von Joh. Adolf (Faust.) Weiß, erwähnt.

Silvius Leopold Weiß war ein sehr fruchtbarer Komponist. Die große Zahl seiner Werke läßt sich heute nur noch ungefähr ermessen, wenn wir erfahren, daß nach seinem Tode der Nachlaß im Umfang von 66 Lautensoli[1], zehn Trios und sechs Konzerten an die Breitkopfsche Musikhandlung in Leipzig zu Verkauf und Versteigerung überging; aber die Zahl aller seiner Kompositionen ist sicherlich weit größer. Schubart[2] erwähnt: „Er gab auch eine Anweisung für die Laute heraus, die vollkommen hinreichend ist, sie von Grund aus zu studieren." Doch müssen wir an der Richtigkeit dieser Notiz zweifeln, denn es zeigte sich bisher nirgends sonst ein Anhalt dafür, daß Weiß jemals eine Lautenschule verfaßt und herausgegeben hat.

Obwohl Weiß sich sein Instrument mit bis dahin unerhörter Meisterschaft dienstbar gemacht hatte und diese sich auch in vielen seiner Kompositionen offenbart, sind dies doch keineswegs ausgesprochene Virtuosenstücke, bei denen spieltechnisches Blendwerk über Geistesarmut der musikalischen Erfindung täuschen soll. Denn hier vereinte sich wirklich geniales Schaffen mit vollendeter Meisterschaft der Spielkunst. Unzweifelhaft hat aber auch nur dieses Zusammentreffen dem Meister der Laute den überstrahlenden Ruhm und die Bewunderung ganz Europas einbringen können.

Viele Urteile von Zeitgenossen zeigen uns diese Bewunderung. Wir hatten oben bereits einige angeführt und verweisen weiter auf die Lexika, die mit den biographischen Notizen ein Lob seiner Meisterschaft verbinden, wie auf eine Reihe anderer Werke[3], von Baron und Mattheson angefangen, der ihn 1722 „der große Lauteniste" nennt, über Burneys Urteil: „No orchestra in Europe could now boast of so many able professors, as that of the Elector of Saxony, among whom, . . . (Pisendel, Veracini, Hebenstreit usw.) Weiß, on the lute", bis zu Johann Friedrich Reichardt:

> „Wer die Schwierigkeit der Laute für harmonische Ausweichungen und gut ausgeführte Sätze kennt, der muß erstaunen und es kaum glauben, wenn Augen- und Ohrenzeugen versichern, daß der große Dresdner Lautenist Weiße mit Sebastian Bach, der auch als Clavier- und Orgelspieler groß war, in die Wette phantasiert und Fugensätze ausgeführt hat".

Auch Forkel[4] sagte von Silvius Leopold Weiß' Kompositionen, daß sie „in dem ächten und körnichten Geschmack geschrieben sind, wie ungefähr die Clavier-Arbeiten des sel. Joh. Seb. Bach". Und eine eingehende Beschäftigung mit diesen Werken bestätigt uns: Silvius Leopold Weiß steht mit seinen Kompositionen jenem großen Meister nahe in der Fülle, Tiefe und Weite der Gedanken, mit einer durchaus eigenen Art der Themenbildung, der weitgeschwungenen Fortspinnung

---

[1] Breitkopfs Supplemento IV dei Catalogi (Leipzig 1769) verzeichnet die thematischen Anfänge.

[2] Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1777—1788 verfaßt. Wien 1806, S. 305.

[3] J. Mattheson, Das Beschützte Orchestre 1717, S. 276 und Das forschende Orchestre 1721, S. 93; J. Walther, Lexikon 1732; J. Ph. Eisel, Musicus autodidacticus, 1738; L. Mizler, Musicalische Bibliothek 1739, I. Band, 3. Teil, S. 9; Zedler, Universal-Lexikon 1747, Bd. 54, Sp. 1201; Fr. W. Marpurg (a. a. O.) S. 207, 216, 220, 246, 544, 546; Ch. Burney, The present state of music 1773, Vol. II, S. 167, 177, 192; E. L. Gerber, Lexikon der Tonkünstler 1790—1792; D. Schubart, Ideen ... (a. a. O.); J. F. Reichardt, Selbstbiographie 1805 u. a. m.

[4] Musikalischer Almanach für Deutschland 1782.

und Durchführung der Sätze, der meisterlichen kontrapunktischen Stimmführung und Harmonik, der Filigranarbeit der Verzierungskunst, der mitreißenden motivischen Bewegung überhaupt. Damit offenbart er sich als einer unserer größten und genialsten Komponisten.

Johann Sigismund Weiß

Der jüngere Bruder von Silvius Leopold und Sohn von Johann Jacob Weiß, Johann Sigismund, soll um 1690 geboren sein[1]. Er wird in jungen Jahren wohl auch in Düsseldorf gelebt haben, wo sein Vater vermutlich schon Lautenist war und sein Bruder mit der Laute debütierte. Unzweifelhaft vom Vater im Lautespiel wie vielleicht auch der Komposition und dem Violinspiel unterwiesen, finden wir ihn zusammen mit dem Vater erst in Mannheim, bis zu seinem Tode am dortigen Hofe wirkend.

1723 steht er als „Lautenist" mit seinem Vater in der kurpfälzischen Personalliste verzeichnet[2].

1726 verheiratet er sich mit Anna Catharina Elisabetha, Tochter des Johann Peter Itschbach (Einwohner zu Kleinberg in Hessen) und wird am 20. November lutherisch getraut (Ev.-luth. Traubuch, Mannheim 1726, S. 169b)[3]. Der Traueintrag verzeichnet ihn als „Johann Sigmund Weis, Churpfälz. Hoflaudenist" und als seinen Vater „Johann Jacob Weis, Lautenist". Der Ehe entsprossen wohl nur zwei Kinder; jedenfalls konnten diese ermittelt werden.

1727 betont Baron (siehe oben), daß „Siegmund Weiß" nicht nur Lautenist, sondern „überdies ein vortrefflicher Gambist und Violinist und Componist ist".

1730 ist er noch „Churpfälz. Lautenist" nach Ausweis des Taufeintrags (Luth. Taufbuch Mannheim 1730, S. 100) für seinen und der Anna Elisabetha (ersten?) Sohn Franciskus Wilhelmus, geboren am 8. und getauft am 9. August. Hier begegnet auch wieder die Schreibweise Johann Sigismund Weis.

1732 wirkt er bereits als „Churpfälz. Hof instrumental music Director", so bezeichnet im Taufeintrag für seinen und der Anna Elisabetha (zweiten?) Sohn Franz Wilhelm, geboren und getauft am 14. Juli (Luth. Taufbuch, Mannheim 1732, S. 114). Seine Betätigung auf Laute, Gambe und Violine wie in der Komposition muß ihm also diese Bestallung auf den leitenden Posten zwischen 1730 und 1732 eingetragen haben. In gleicher Eigenschaft sehen wir ihn auch bis zu seinem Tode immer wieder verzeichnet.

Am 27. September 1732 verstarb seine Frau Anna Catharina Elisabetha, sie wurde am 29. September begraben. Das lutherische Totenbuch Mannheim (1732, S. 290) weist den Witwer als „Sigismundi Weis, Hofmusicus Director" aus.

---

[1] In Breslau konnte bisher kein Nachweis des Geburtsdatums erbracht werden. Die lutherischen Taufregister von St. Maria-Magdalena verzeichnen 1688—1690 keinen Eintrag.

[2] Nach Friedr. Walter, a. a. O., S. 80.

[3] Auch diese wie die folgenden Feststellungen verdanke ich dem Jugendpfarrer Lutz in Mannheim.

1734 verzeichnet ihn die kurpfälzische Personalliste als „Concertmeister“ und zugleich als „Tiorbist“. Sein damals wohl 72jähriger Vater wird sicherlich schon längere Zeit dem aktiven Dienst bei Hofe fern gewesen sein. In Mannheim erwarb Johann Sigismund wahrscheinlich schon um oder vor 1734 ein Haus. Jedenfalls wurde er Hausbesitzer[1], wie sich später erweist. Vermutlich 1734 oder 1735 heiratete er nochmals, möglicherweise außerhalb Mannheims, da seine Trauung mit Johanna Gertraud, einer geborenen Lauerin (oder Lauer) in den Mannheimer Registern nicht zu ermitteln war. Von dieser zweiten Ehefrau wurde ihm ein weiterer (dritter?) Sohn Christian Friedrich[2] am 1. August 1736 geboren (getauft am 3. August).

1737 riß ihn der Tod aus seinem reichen Wirkungskreis. Das lutherische Totenbuch Mannheim (1737, S. 317b) verzeichnet nur: „Am 12. Aprilis 1737 starb dahier und wurde am 14. Aprilis 1737 begraben: Johann Sigismund Weis, Churfürstl. Instrumental musique Direktor, alt .....(?).“[3]

Seine Witwe gebar am 21. August 1737 einen (vierten?) Sohn Johann Jakob Lorenz Weis (luth. Taufbuch, Mannheim 1737, S. 24[4]). Nach einem Nachlaßakt: „Des abgelebten Music Directors Weiss nachgelassene Kinder Curatel betr.“, muß sie vor dem 9. Sept. 1757 gestorben sein[5].

Am kurpfälzischen Hofe in Mannheim fand Johann Sigismund Weiß besonders nach seiner Ernennung zum Hofmusikdirektor einen einflußreichen Wirkungskreis. Die Hofmusik muß dort überhaupt sehr rege gewesen sein und den Lautenisten einen wichtigen Platz eingeräumt haben. Denn 1723 sind drei Lautenisten bei Hofe gewesen, außer den beiden Weiß, Vater und Sohn, noch Paul Charles Durant[6].

Kompositionen für Laute von Johann Sigismund sind uns nur wenige überkommen, bei einigen ist seine Verfasserschaft zweifelhaft. Die mit Sicherheit festgestellten lassen gediegene musikalische Erfindung und Gestaltung erkennen,

---

[1] Fr. Walter, a. a. O., S. 204 schreibt, daß er im Grundbuch von 1735 unter den Hausbesitzern Mannheims aufgeführt sei; nach Auskunft des Stadtarchivs Mannheim ist aber im Ratsprotokoll von 1734, dem Kaufprotokoll und Obligationsprotokoll von 1735 kein Eintrag zu finden, auch konnte ein Grundbucheintrag von 1735 nicht ausfindig gemacht werden.

[2] Es scheint, daß dieser Christian Friedrich Weiß später ein Dichter wurde, den Fr. Walter (a. a. O.) unter der Schreibart „Weiße“ als Verfasser von Opernlibretti nennt. — Schubart (a. a. O., S. 305) nennt Silvius Leopold Weiß als „Vater des berühmten Dichters“, was zweifellos unrichtig ist. Bei dem berühmten Christian Felix Weiße (geb. 1726 zu Annaberg, gest. 1804 zu Leipzig) sowie dem früheren Dichter Christian Weiß (geb. 30. April 1642 zu Zittau, gest. 21. Oktober 1708 zu Leipzig) ist keine verwandtschaftliche Beziehung zur Komponistenfamilie Weiß erkennbar.

[3] Sein Hausbesitz wurde wohl im nächsten Jahre versteigert. Das Mannheimer Steigerungsprotokoll vom 19. Mai 1738 (Stadtarchiv Mannheim) bezeichnet die „nach dem hier anliegenden Grundriß in der Ladenburger Gass nach dem neuen Grundrißbuch im Quadrat 7... gelegene Behausung“ näher.

[4] Bei der Taufe am 23. August 1737 waren die Paten: „Johann Jacob Weis, Churfürstl. Cammer Leutenist u. des Kindes Großvater (sowie) Johann Lorenz Weis Churpfälz. Consistorial Rath und Inspector zu Weinheim und Juliane Margarethe, dessen Frau Eheliebste.“

[5] Der im Stadtarchiv Mannheim befindliche Akt nennt als Vormund den reformierten Pfarrer Pfaltz, den wir noch später erwähnen.

[6] Ebenfalls ein bedeutender Lautenist, von dem noch Soli und Kammermusiken mit Laute erhalten sind.

stehen aber hinter den Lautensoli seines Bruders Silvius Leopold beträchtlich zurück. Es scheint, als habe dem Johann Sigismund Weiß die Solokomposition für Laute nicht sonderlich gelegen. Viel besser sind seine Konzerte und Kammermusiken. Von diesen konnten wenigstens noch neun zusammengebracht werden, die den Komponisten von der günstigsten Seite zeigen. Seine Stärke auf diesem Gebiet wird sicherlich dazu beigetragen haben, daß ihm die Hofmusikdirektorstellung in Mannheim übertragen wurde. In die Mannheimer Tradition, vortreffliche Komponisten und Künstler herangezogen und gefördert zu haben, reiht sich Johann Sigismund Weiß mit seinen Kammermusiken und Instrumentalkonzerten ein als ein bisher unbekannter, aber doch bedeutsamer Vorgänger von Johann Stamitz am Mannheimer Hofe.

*

Von einer ebenfalls als Lautenistin tätigen Schwester Silvius Leopolds und Johann Sigismunds haben wir durch die obengenannte Erwähnung von E. G. Baron Kenntnis. Nach dem evangelisch-lutherischen Taufbuch von St. Elisabeth zu Breslau 1690 (Bl. 22) wurde dem „Hans Jacob Weiß Lautenist" und seiner Frau Anna Margaretha ein Mädchen geboren, welches bei der Taufe zu Breslau am 21. September 1690 die Namen Juliana Margaretha erhielt[1]. Wenn Johann Jacob Weiß keine weitere Tochter hatte, so würden wir also in Juliana Margaretha Weiß die spätere Lautenistin zu sehen haben. Da Baron schrieb, daß sie (vor 1727) „mit einem Priester in der Pfaltz" verheiratet gewesen sei und nach den Nachlaßakten der Witwe von Johann Sigismund Weiß ein „Pfarrer Pfaltz" in Mannheim Vormund der verwaisten Kinder des Johann Sigismund Weiß war, konnte vielleicht eine Irrung Barons angenommen und dieser Pfarrer Pfaltz als der Ehegatte der Lautenistin Weiß angesehen werden. Es ließ sich jedoch feststellen, daß dieser Vormund nicht Ehegatte der Schwester der berühmten Lautenisten gewesen sein kann[2]. So bleibt das Dunkel um diese lautenistisch tätige Tochter von Johann Jacob Weiß bestehen.

Johann Adolf Weiß

Als Sohn von Silvius Leopold und dessen Ehefrau Maria Elisabeth wurde Johann Adolf Weiß wohl um 1741 geboren, da er 1814 gestorben ist und nach dem Todeseintrag ein Alter von 73 Jahren erreicht haben soll. Ich hege allerdings Zweifel an dieser Altersangabe und vermute, daß er früher geboren ist. Leider ließ sich aus Dresdener Kirchenbüchern nichts darüber feststellen[3]. Tatsache ist, daß dieser nachmals bedeutende Sohn Silvius Leopolds Johann Adolf Hasse und seine Frau Faustina zu Taufpaten hatte und nach seinen Paten die

[1] Die Taufeintragung wurde mir dankenswerterweise vom Stadtarchiv Breslau ermittelt.

[2] Herr Jugendpfarrer Lutz, Mannheim, konnte feststellen, daß es sich bei dem Vormund der Weißschen Kinder um einen reformierten Pfarrer an der wallonischen Kirche in Mannheim Anton Pfaltz handelt, der in erster Ehe mit Walburga von Hofen und in zweiter Ehe mit Felicitas, einer geborenen Freßdorf und Witwe des reformierten Pfarreres Charles Josef, verheiratet war.

[3] Die ev.-luth. Taufregister des Dompfarramts (Frauenkirche), der Kreuzkirche, Dreikönigs- und Annenkirche sollen keinerlei Einträge haben. Doch wurden mir die durchforschten Jahrgänge nicht angegeben mit Ausnahme der Mitteilung der letzteren Kirche, bei der die verschiedenen Register ab 1700 auf die verschiedenen Glieder der Familie Weiß hin durchgesehen wurden.

Vornamen Johann Adolf Faustinus erhielt, demnach wohl in Dresden geboren bzw. getauft sein muß. Solange noch kein genauerer Nachweis vorliegt, muß also wohl die Zeit um 1741 für die Geburt angenommen werden.

Johann Adolf Faustinus Weiß oder Johann Adolf Weiß, wie er sich später immer nennt, muß, sofern er erst um 1741 geboren ist, schon im frühen Kindesalter von seinem Vater im Lautespiel unterrichtet worden sein, da dieser schon 1750 starb. Das jugendliche Alter Johann Adolfs beim Tod des Vaters erklärt auch, warum er nicht sogleich als dessen Nachfolger in die Dresdener Hofkapelle eintreten konnte[1].

Erinnern wir uns, daß der russische Gesandte in Dresden, Freiherr v. Kayserlingk, der Beschützer Silvius Leopolds war, daß er den Lautenisten oft in seinem Hause zu Gast hatte und ihm auch die Ausbildung des Lautenisten Bellagradzky anvertraute, so dürfte es nicht verwunderlich sein, daß plötzlich ein junger Lautenist Weiß im Königsberger Hause des Freiherrn auftaucht. Es kann sich nach allem nur um den jungen Johann Adolf handeln, dem nach des Vaters Tode oder vielleicht schon früher der Freiherr v. Kayserlingk eine Heimstätte in seinem Königsberger Hause gab und der dort wahrscheinlich seine weitere Ausbildung erhielt. Die Gräfin v. Kayserlingk hatte sich von dem Königsberger Lautenisten Johann Reichardt (einem Schüler Bellagradzkys bei dessen vorherigem Königsberger Aufenthalt im Hause Kayserlingk und Vater Johann Friedrich Reichardts) Unterricht im Lautespiel erteilen lassen und von ihm hat vielleicht auch der junge Johann Adolf noch Unterricht erhalten. Wir haben keinen Anhaltspunkt, mit H. P. Kosack anzunehmen, daß dieser Lautenist Weiß bereits um oder kurz nach 1740 aufgetaucht sei[2], wissen aber, daß er bis um 1757 in Königsberg nachweisbar ist.

Etwa 1750 bis 1757 lebte demnach Johann Adolf in Königsberg. Schon in diesen Jahren machte er sich als Lautenist und Lehrer seines Instruments beliebt und unterrichtete manche junge Dame aus gutem Bürgerstand. In dieser Königsberger Jugendzeit versuchte er sich auch eifrig in der Komposition und brachte eine ganze Reihe kleiner Stücke und Partien für die Laute, ferner Begleit- und Solosätze zu Liedern und Canzonetten, auch mit Gitarre, zustande, in den Soli meist noch naive musikalische Einfälle von nur wenigen Takten. Die von seiner Hand geschriebenen Tabulaturen tragen zu jedem Satz einen charakteristischen Schlußschnörkel, der in ein *W* ausläuft, und wo man zuweilen auch ein ineinander gezogenes *J A W* vermuten könnte. Solche Schlußschnörkel können uns mitunter wertvolle Helfer bei der Handschriftendeutung sein. Um bei etwa später noch auftauchenden unbekannten Tabulaturen von seiner Hand vergleichen zu können, seien einige dieser Schnörkel weiter unten wiedergegeben.

Neben den kleinen Solostücken für Laute entstanden in Königsberg Bearbeitungen von Canzonetten mit Gitarre und Laute, ferner auch größere Partien. Einmal benutzt er einen Tanzsatz seines Vaters, um das Thema in einem kurzen

[1] Ich konnte inzwischen ermitteln, daß nach Silvius Leopolds Tode zunächst der Lautenist Raschke (siehe unten), allerdings ohne feste Anstellung, in der Hofkapelle und der Oper wirkte.

[2] Die Ansicht von H. P. Kosack (a. a. O., S. 56), daß es sich bei diesem für ihn rätselhaften „Königsberger Weiß“ um einen „Vetter“ (siehe oben) handelt, entbehrt jeder Grundlage.

Sätzchen anders zu formen, ein andermal widmet er der Gräfin v. Finkenstein — in deren Hause er wohl auch öfter Gast war — drei Partien für die Laute, bei deren zweien er unbekümmert als Komponist den Namen seines berühmten Mannheimer Oheims „Sigm. Weiß" einsetzt. Im ganzen scheint er wohl schon in jener Zeit gefühlt zu haben, daß er an die Genialität seines Vaters in der Komposition und im Spiel nicht heranreicht, wenngleich er sich eine vollkommene Beherrschung des Instruments aneignete.

Königsberg, Durchgangsstation nach Rußland und noch durch die Hofverbindung mit Berlin bedeutsam, beherbergte auch zuweilen andere Lautenisten, mit denen der junge Johann Adolf Weiß zusammenkam. So dürfte wohl auch Ernst Gottlieb Baron, nach den Lautenpartien aus dem Archiv Finkelstein zu schließen, 1755 in Königsberg gewesen sein. Des weiteren scheint sich dort auch ein Sproß des Freiherrn v. Neidhard lautenistisch betätigt zu haben — vielleicht ein Sohn des Johann Baptist v. Neidhard, letzterer selber ein Lautenspieler, bei dem Lesage de Richee in Breslau in Diensten stand. In seine Hände gelangten wohl jene Kompositionen von Johann Adolf Weiß, die sich im Nachlaß Hagen fanden und den Hinweis tragen, daß diese Stücke zu denen gehören, „welche pp Nithard viel gespielt hat".

Vor oder um 1760 — vielleicht auch 1759, als seine Mutter in Dresden gestorben war — verließ er Königsberg endgültig. Wohin ihn die nächsten Jahre führten, ist ungeklärt, vermutlich aber doch bereits nach Dresden.

1763 trat er in die Dresdener Hofkapelle als kurfürstlicher Kammerlautenist ein, damit auch als Erbe des künstlerischen Wirkungskreises seines Vaters. Aber sein Gehalt betrug nur einen Bruchteil des väterlichen; er erhielt im ersten Jahre 300 Reichstaler, von 1764 an aber nur jährlich 200 Reichstaler, mit welchem Gehalt er bis zu seinem Tode verzeichnet wird[1]. Dieses Durchschnittsgehalt läßt darauf schließen, daß er in seinem Spiel doch nicht an seinen Vater heranreichte, wohl aber auch, daß der Lautenist bei dem sich nun allmählich vollziehenden Wandel des Stils und der Orchesterbesetzung keine hervorragende Stellung mehr einnahm.

Dennoch muß sein Können auf der Laute noch bedeutend gewesen sein. Forkel erwähnt ihn in seinem Almanach von 1782 als „Kursächs. Kammermusikus und Lautenisten zu Dresden, daselbst geboren", besonders und schreibt über den „Sohn des berühmten Sylvius Leopold . . .": „Er spielt die hinterlassenen vortrefflichen und schweren Compositionen seines sel. Vaters . . . mit vieler Leichtigkeit und Reinigkeit." Gleich dem Vater versuchte er auch, sein Können an anderen Orten zu Gehör zu bringen, von den siebziger Jahren an unternahm er öfters ausgedehnte Reisen.

1772 führte ihn eine Kunstreise zunächst nach Italien[1], der wohl gegen Ende des Jahres eine Reise nach Holland folgte.

1773 ließ er sich, wohl von Holland kommend, in London hören. Er ist jener Lautenist, den verschiedene Quellen nur als anglisierten „Weise" (sprich Weiß) kennen. Vermutlich kam er hier auch mit dem ehemaligen Thomasschüler Rudolph Straube, einem profunden Lautenisten und Gitarristen[2], zusammen.

---

[1] Volkmann, a. a. O., S. 288.

[2] Straube war Schüler Bachs und studierte an der Universität Leipzig. Er gab dort als

1775 oder später reiste er an den Berliner Hof, wo er vor Friedrich II. spielte und wo ihn Johann Friedrich Reichardt hörte. Sicherlich hat er noch manche andere Kunstreise unternommen, von der uns keine Kunde erhalten ist.

1789 unternahm er anscheinend seine letzte größere Reise. Johann Friedrich Reichardt hatte ihn nach seinem Berliner Spiel dem Herzog Friedrich von Mecklenburg-Schwerin empfohlen. Im August 1789 spielte er am Hofe in Ludwigslust[1] und fand dort bei der Gemahlin des Herzogs, der Prinzessin Luise Friederike von Württemberg, so viel Bewunderung, daß die Herzogin sich wohl selber wieder oder erstmalig mit dem Lautespiel beschäftigen wollte. Weiß stellte ihr aus einer Mappe älterer mitgebrachter Kompositionen und aus neu komponierten Stücken eine kleine Folge von Lautensoli zusammen mit dem Titel *Pieces choisies pour le Lut. /Pour/ Son Altesse Serenissime/ Madame la Prinsesse Luise de Wurttemberg*, devot auf eine Ecke des letzten Blattes schreibend *del Sig. Weis*. Neben einer Fortsetzung dieser Auswahl von leichten Stücken überließ er schließlich der Herzogin die ganze Mappe mitgebrachter Kompositionen.

1790 oder 1791, wieder in Dresden, muß er sich mit Johanna Sophia Schneider — geboren am 3. April 1762 (lutherisch getauft am 5. April) als Tochter des Handarbeiters im Königlichen Amts-Holzhofe (später Kurfürstlichen Amtmanns) Johann Gottfried Schneider und Ehefrau Johanna Sophia geborene Oeserin (nach Taufbuch 1762 der Dreikönigskirche Dresden) — verheiratet haben[2]. Etwa im November 1791 ging aus der Ehe eine Tochter „Soph.(ie) Henr.(iette)" hervor, die aber im Alter von 7 Monaten und 6 Tagen „am Stäupgen" starb und am 26. Juni 1792 begraben wurde (Totenbuch der Annenkirche 1792, S. 176a)[3]. Wie dieser Sterbeeintrag erkennen läßt, wohnte Weiß derzeit in der zur Gerbergemeinde gehörenden Mittelgasse in Löwens Haus, — später besaß er ein eigenes Haus in der Neuengasse.

Für seine weitere künstlerische Betätigung haben wir keine Nachweise. Außer der Laute spielte er seit jungen Jahren die nach 1760 allmählich in Mode kommende Gitarre, auch in der Hofkapelle. Er gab auch Gitarrenunterricht. Noch 1813 weist ihn die Dresdener Hof-Besoldungsliste mit dem Gehalt von 200 Talern aus, doch beschränkte sich nun wohl sein Dienst auf die Gitarre. 1814 erschienen von ihm sechs leichte Duos für zwei Gitarren im Verlag Schlesinger in Berlin, die der Komponist aber wohl nicht mehr im Druck gesehen hat.

Denn im gleichen Jahre starben innerhalb weniger Tage in Dresden die Eheleute Weiß. Zuerst verschied am 15. Januar 1814 die Frau des Kammermusikus am Nervenfieber und wurde am 19. Januar begraben. (Das Totenbuch der Annen-

---

Lautenist 1746 Lautensonaten heraus, ging 1759 nach London, wo er sich ansässig machte. 1770 gab er dort ein Gitarrebuch mit Soli, Duos und Übungen heraus. Um 1780 starb er in London.

[1] Cl. Meyer, Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle, Schwerin i. M. 1913, S. 258.

[2] Trauung war nicht zu ermitteln.

[3] Von den weiteren Kindern sind bisher nur nachweisbar: Antonia Willhelmina, geb. 14. Jan. 1798 (luth. getauft am gleichen Tag, Taufbuch 1798, S. 12 der Annenkirche Dresden). Ferner erfahren wir von einem Sohn Friedrich Leopold (Geburt unbekannt), der als „Briefträger beim Königl. Hof-Postamte" am 12. August 1818 mit der Tochter Friederika Juliana des Bürgers und Kürschnermeisters Gottlob Herre aus Frohburg getraut wurde (Traubuch der Annenkirche 1818, S. 42a).

kirche 1814 verzeichnet noch die unrichtige Angabe „Fünfzig Jahre 3 Monate alt".) Zwei Tage später, am 21. Januar, folgte Johann Adolf ihr in den Tod und wurde am 25. Januar begraben. Das Totenbuch der Annenkirche (1814, S. 137) weist noch den Eintrag auf: „H. Johann Adolph Weiße, Königl. Cammer-Musicus, 73 Jahre alt, Witwer, verläßt 8 Kinder, Poppitz-Gemeinde, Neuegasse, Weißens Haus." Damit war der letzte lautenistische Sproß der in drei Generationen berühmten Lautenistenfamilie dahingegangen.

Sein Leben fiel in jene Zeit des Stilwandels, die die Laute ihrer hohen Stellung enthob und durch die bequemere Gitarre ersetzte. Bis etwa um 1760 hatte sie sich, trotz der bereits früher beginnenden Auflockerung des strengen Stils in allen Hofkapellen und größeren Orchestern, in der Kammer des Hofes wie in der Gesellschaft der Adels- und Bürgerhäuser behauptet; teilweise konnte sie sich noch bis 1780 oder gar 1800 halten. Der Vater Silvius Leopold Weiß fand zu seiner Zeit, als die Laute noch in hohem Ansehen stand, größte Bewunderung für seine Kunst. Sein Sohn Johann Adolf aber erlebte von Jugend an den Niedergang des Instruments infolge des Stilwandels. Johann Adolfs Lautenwerke zeigen denn auch den leichten galanten Stil: sie bringen anspruchslose Themen und Melodien mit einfachen Kadenzierungen und gitarristischen Akkordzerlegungen. Selbst seine frühesten Lautenstücke sind vielfach schon gitarremäßig empfunden und gesetzt. Ihre kleinen Melodiebogen erschöpfen sich in wenigen Takten, ihre gefällig klingenden Melodien kommen leichter Unterhaltung entgegen. Sie entsprechen dem Bedürfnis der Liebhaber, der Bürgerstöchter durch einfache Liedsätze, die im wesentlichen Melodie und Begleitung vereinen, und Canzonetten-Begleitungen.

In reiferen Jahren, wohl zwischen 1765 und 1785, entstanden auch Lautenpartien, die noch den galanten Lautenstil der Jahre nach 1740 zeigen, wie ihn etwa Kropfgans pflegte. Ein Beispiel dafür ist die frühe Partie in *e*-moll (Verzeichnis A I, Nr. 5) besonders in den aus Rostock überlieferten Partien, von denen einige noch besonders glücklich der tiefergehenden Empfindungsart seines Vaters nachspüren (A I, Nr. 7, 8 und 10). Die Partien der mittleren Schaffenszeit sind größtenteils noch thematisch gut geformte Stücke, die nur eine leichtere Applikatur anwenden, allerdings zuweilen auch sich mit allereinfachstem Satz begnügen. Daneben stehen mit gitarremäßigen Wiederholungen von Harmoniezerlegungen (in den leichtesten Stücken) die Lehrzwecken dienenden Pièces choisies. Weniger tief gehen auch die Gitarreduos (wohl vornehmlich zu Lehrzwecken und für anspruchslose Laien gedacht), — unterhaltende, gefällig klingende Melodien.

Im ganzen: ein Abbild des ausklingenden deutschen Rokoko, ein Abstieg von der hohen Warte der höfischen Kunst des Spätbarock — deren Höhe Johann Adolf zuweilen noch zustrebte — in die bürgerlich-aufgeklärte Sphäre kleinlichen Ohrenschmauses.

II. Die Werke

Lautenwerke von Johann Jacob Weiß sind mir, wie bereits erwähnt, nicht bekannt geworden und wahrscheinlich nicht mehr erhalten. Die weitaus größte Zahl der in den Bibliotheken verstreuten und von mir zusammengetragenen Kompositionen stammen von Silvius Leopold Weiß. Diese werden daher den

breitesten Raum unseres Verzeichnisses, wie der hier folgenden Quellenangaben und Betrachtungen beanspruchen. Natürlich konnte es nicht ausbleiben, daß Silvius Leopold zuweilen auch Kompositionen seines Bruders oder seines Sohnes, wie gar fremder Lautenisten unterschoben wurden. In weit geringerer Zahl sind Kompositionen von Johann Sigismund und Johann Adolf Weiß erhalten. Da verschiedene Werke nur den Namen Weiß ohne Vornamen tragen, mußten in diesen Fällen, wie auch überhaupt zu sorgfältiger Prüfung der Urheberschaft, stilkritische Untersuchungen vorgenommen werden, um den jeweiligen Komponisten zu ermitteln. Hinzu kam für die Feststellung von Werken des Silvius Leopold Weiß, die durch die „Weißianische Manier" ihr eigenes Gepräge erhalten, besonders die Untersuchung vom spieltechnischen Gesichtspunkt aus, ferner der Verfolg der Formen- und Umfangentwicklung für die Zeitbestimmung u. a. m. Das Ergebnis ist sehr erfreulich: das gesamte mir bisher bekannte und zugänglich gemachte Material handschriftlicher und gedruckter Komposition zeigt, obwohl viele Kompositionen verloren gegangen sein dürften, daß das Erbe an musikalischen Werken der Lautenistenfamilie Weiß noch sehr groß ist.

Von Silvius Leopold Weiß wissen wir, daß sich in seinem Nachlaß 66 Lautensoli, d. h. Sonaten und Partien befanden. An sicher verbürgten Werken dieser Art konnte ich nun 58 Suiten und Sonaten (Verzeichnis A I, 1—58) zusammentragen, denen noch unter den fraglichen 11 Partien (Verzeichnis C, 1—12) etwa 3 ziemlich sicher zuzuzählen sind. Dazu kommen noch 9 alleinstehende oder Einzelsätze (Verzeichnis A II, 1—9) und 14 Tanzsätze aus verschollenen Sonaten (Verzeichnis A III, 1—14).

An Ensemblewerken verzeichnete der Nachlaß 10 Trios und 6 Konzerte, wobei die erstere Bezeichnung „Trios" sicherlich ungenau war. Erhalten haben sich nun insgesamt 9 Kompositionen (siehe Verzeichnis unter B), von denen allen aber nur noch eine Lautenstimme in Tabulatur vorhanden ist, die zugehörigen übrigen Stimmen sind verschollen. Es ist auch keineswegs ausgeschlossen, daß etwa von den Partien für 2 Lauten (B, Nr. 2, 6 und 7) die eine oder andere ursprünglich ein Duo für Laute mit Violine oder Flöte (wie B, Nr. 3) bzw. ein Trio oder Quartett für Laute, 1—2 Violinen und Violoncello war, welches von einem anderen Lautenisten (Raschke?) mit dem Satz für die zweite Laute versehen wurde. Schließlich bilden die erhaltenen 4 Konzerte mit obligater Laute (B, Nr. 3, 4, 8 und 9) Zeugnisse der konzertanten Verwendung des Instruments unter den Händen des Meisters, wenn wir auch besonders hierbei den Verlust der übrigen Stimmen beklagen müssen.

Die eingehende Beschäftigung mit den Suiten und Sonaten für Laute allein konnte wertvolle Aufschlüsse über den Entwicklungsgang des Meisters in der spieltechnischen Ausnutzung des Instruments, dem Ausbau der Form, der Satzanordnung und -typisierung geben. Es ließ sich hiernach in Verbindung mit den vereinzelt vorliegenden Werk-Datierungen eine ziemlich genaue Zeitfolge, die im einzelnen nur um wenige Jahre schwanken kann, für die Entstehung der 58 größeren Werke feststellen.

Die beiden großen Handschriftenbestände, die sich in Dresden und London befinden, gewinnen für uns den größten Wert dadurch, daß sie von Schülern des

Meisters zusammengetragen worden sind und mit ihren teilweise autographen Niederschriften oder Anmerkungen des Komponisten die reinsten und sichersten Quellen darstellen. In ihnen zeigt sich das großartige kompositorische Vermächtnis in seiner ganzen Kostbarkeit[1].

Ich verzeichne hier lediglich die Bestände der Quellen und gebe dazu die notwendigen ergänzenden Bemerkungen.

1. Sammelband im British Museum, London (Ms. Add. 30387). Inhalt an Kompositionen von Silvius Leopold Weiß: 31 größtenteils vollständige Sonaten für Laute allein, 24 Einzelsätze für Laute allein und 2 Konzerte für Laute und Flöte.

Der Katalog des British Museum verzeichnet die einzelnen Stücke mit fortlaufender (doch nicht ganz richtiger) Numerierung.

Der Sammelband ist von einem langjährigen Dresdener Schüler des Meisters angelegt worden und enthält Kompositionen bzw. Niederschriften der Jahre 1717—1724. Viele Stücke sind einzige Überlieferungen und manche Kompositionen schrieb der Meister selbst nieder. Sie geben uns Belege der ersten Wirkensjahre des Komponisten in Dresden, diese Schaffensperiode durch die Verschiedenheit der überlieferten Kompositionen (Sonaten und Partien, Fugen und Fantasien, Charakter- und Tanzsätze usw.) am besten darstellend. Die Tabulaturen sind noch vielfach für 11chörige Laute, vereinzelt auch schon für 12—13chörige Knickhals- und Theorbenlaute bestimmt, wie sie seit 1720 mehr und mehr Eingang fanden.

2. Sechs Bände Sonaten und Partien in der Landesbibliothek Dresden (Musica 2841 V. 1).

Über den Inhalt sei auf meine frühere ausführliche Beschreibung verwiesen[2]. Von Silvius Leopold Weiß enthalten Band 1—5 34 Sonaten für Laute allein, die bandweise jeweils nach verwandten Tonarten geordnet sind[3]. Band 6 birgt die Tabulaturen zu 8 Partien kammermusikalischer Besetzung (zugehörige Instrumentalstimmen sämtlich verschollen).

In den sechs Bänden finden sich ältere und jüngere Niederschriften jeweils einzelner geschlossener Sonaten bzw. Partien, vereinzelt Eigenschriften, großenteils Tabulaturen von verschiedenen Kopistenhänden, die dann in tonartlicher Gruppierung zusammengeheftet worden sind. Sie setzen vornehmlich die 13chörige Theorbenlaute voraus, teilweise auch die 13chörige Knickhalslaute, und sind seit den 30er Jahren bis etwa 1750 gesammelt.

Der Besitzer und Kopist war ein eifriger Dresdener Schüler von Silvius Leopold Weiß, bei dem er lange seine Studien trieb. Ich konnte feststellen, daß der in meiner vorerwähnten Arbeit angegebene *R.* — der diese Bände und auch andere Tabulaturen[4] anlegte — der lautenistische Liebhaber Fr. Wilhelm Raschke war, Kämmerer am Dresdener Hofe. Er muß ein beträchtliches Können auf der Theorbenlaute erreicht haben, denn nach des Meisters Weiß' Tode fungierte er, ohne feste Bestallung, wohl häufig als Akkompagnist in der Dresdener Hofoper, wie zumindest für das Jahr 1755 nachweisbar ist, — er setzte sich für diesen Zweck allerdings die Lautenparte zuvor in Tabulatur aus, war also kein „Extemporaneus".

---

[1] Über die von mir zuerst festgestellten Autographe berichtete ich bereits früher: Die Lautenhandschriften des S. L. Weiß; a. a. O. (Von dem Vorbesitzer erwarb die Dresdener Bibl. diese Sammlung.) Im Reichsdenkmalband 12 konnte ich nun die eigenhändige Tabulaturschrift wie den charaktervollen Namenszug von S. L. Weiß in bildlicher Wiedergabe vorlegen.

[2] Die Lautenhandschriften des S. L. Weiß (a. a. O.).

[3] Dies geschah zu bequemerem Spiel, um fortgesetztes Umstimmen der Bässe zu vermeiden, wie es beim Nacheinanderspielen von Kompositionen verschiedener Tonartenfolge bedingt ist.

[4] Er legte sich noch andere (erhaltene) Sammlungen an, darunter Kompositionen von E. G. Baron, Bronikowsky und eigene kleine Stücke, ferner Lautenbearbeitungen Hassescher Cembalosonaten und Tabulaturakkompagnements zu Opernarien Hasses, die er in der Dresdener Oper spielte.

Die Tabulaturen S. L. Weißscher Kompositionen in den Sammelbänden Raschkes zeichnen sich, wie die Londoner Handschrift, durch Reinheit und Zuverlässigkeit der Überlieferung aus und verzeichnen, neben den Eigenschriften, getreu die charakteristischen Sonaten vor allem aus des Meisters mittlerer bis später Schaffenszeit.

3. Lautenbuch der Nationalbibliothek Wien (Ms. 18761).

Darin von „Mr. Weis“ 4 Partien, die verschiedentlich als von S. L. Weiß stammend angesehen worden sind, was nach meinen abschließenden Feststellungen jedoch nicht richtig ist[1]. Vgl. Verzeichnis unter S. L. Weiß, Fragliche Kompositionen C Nr. 5—8, wo diese Partien als dem S. L. Weiß unterschoben (da man bei Nichtnennung des Vornamens zunächst an den berühmtesten Namensträger denken muß) bezeichnet werden.

4. Lautenbuch der Nationalbibliothek Wien (Ms. 18829).

Von den darin befindlichen Partien bzw. dem Concert des „Mons. Weiß“ stammen nur drei von S. L. Weiß und stellen nicht ganz zuverlässige Abschriften mit Satzumstellungen und Abweichungen dar.

5. Sammelband der Nationalbibliothek Wien (Ms. suppl. mus. 1078).

Darin von „Silvius Leopoldus Weiß“ 1 Partie und 3 Einzelsätze, von denen sich ein „Praelude“ als Unikum erweist, die übrigen Sätze sämtlich aus Sonaten bzw. Partien stammen, die sich in der Dresdener und anderen Wiener Handschrift besser verzeichnet finden.

Sämtlichen Wiener Handschriften kommt nur ein sehr bedingter Wert zu, zu Vergleichszwecken mit den Schüler-Sammlungen (Dresden und London).

6. Sammelband der Studienbibliothek Salzburg (Lautencodex).

Von den 50 Partien verschiedener Komponisten sind 48 für Laute allein, wie hier ausdrücklich bemerkt werden muß[2]. Die mit „Weis“ und „Siegmund Weis“ bezeichneten Partien sind nicht durchaus zuverlässige Quellen. Von den 8 mit „Weis“ überschriebenen erweisen sich lediglich 4 bestimmt als Werke Silvius Leopolds, die anderen 4 als fraglich (siehe Verz. C, Nr. 1—4). Von letzteren dürften 2 von Joh. Sigism. Weiß sein, von dem noch 1 weitere Partie enthalten ist.

7. Lautenbuch Nr. 2 des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Breslau (Mf. 2002).

Darin eine von S. L. Weiß stammende anonyme Partie und eine „Sylvio Leopold Weiß1739‘ (nicht Entstehungsdatum!) signierte Partie. Eine weitere nur „W“ signierte Partie konnte bisher nicht als Werk von S. L. Weiß identifiziert werden.

8. Lautenbuch Nr. 3 ebenda (Mf. 2003).

1 Partie ist mit „Sigre Weis“ bezeichnet; diese, wie 7 andere anonyme Partien konnte ich als von S. L. Weiß stammend feststellen.

9. Lautenbuch Nr. 4 ebenda (Mf. 2004).

Darin 6 Partien von „Sig.(nor) Weiß“, ferner 1 anonyme Partie, für die ich als Urheber S. L. Weiß feststellte.

10. Lautenbuch Nr. 5 ebenda (Mf. 2005).

Darin 6 anonyme Partien, davon nur 1 Satz „M. Weis“ signiert und sämtlich als Kompositionen von S. L. Weiß festgestellt.

Vorstehende 4 Lautenbücher sind seit den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts angelegt worden und bilden ziemlich verläßliche Vergleichsquellen für die Kompositionen von S. L. Weiß.

---

[1] Die Ergebnisse der Wiener Dissertation von Karl Prusik „Kompositionen des Lautenisten S. L. Weiß“ (1924) sind größtenteils unhaltbar, da sie die Wiener und Salzburger Handschriften zugrunde legte.

[2] Sie wurden dem irrigen Titel nach von Wiener Musikwissenschaftern stets sämtlich als Kammermusikwerke angesehen.

11. Lautenmusik-Faszikel der Stadtbibliothek Augsburg (Tonk. 2°, Hs. fasc. III).

Darin von „Weiß“, den ich als Silvius Leopold feststellte, 1 Solosatz aus einer Sonate und 1 Concert (nur Tabulatur; Streicherstimmen fehlen).

12. Tabulaturbuch von Gelinek in Knihovny Národniko Musea (Bibliothek des Nationalmuseums) Prag (IV. E. 36).

Darin von „Veis“ 3 Einzelsätze, die Silv. Leopold Weiß zum Urheber haben.

13. G. Ph. Telemann, Der getreue Musickmeister, 1728.

Darin von Silv. Leop. Weiß 1 Presto aus einer Sonate, wohl die einzige zu Lebzeiten des Meisters gedruckte Komposition.

In meinen Erstausgaben (mit Tabulatur und Notenübertragung) liegen folgende Kompositionen von Silvius Leopold Weiß gedruckt vor:

4 Suitensätze in „Alte Meister der Laute“ Heft IV[1].
1 Sonate in Zeitschr. f. Musikwissenschaft, 10. Jg. 1928 (Übertragung).
4 Suitensätze in „Die doppelchörige Laute“ (Lehrbüchlein)[2].
2 Suitensätze in „Der Lautenkreis“, 1. Jg., 1932[2].
6 Sonaten und 3 Einzelsätze im Reichsdenkmalband 12 (Kompositionen von Es. Reusner und Silvius Leopold Weiß).

Von Johann Sigismund Weiß sind Kompositionen nur in wesentlich geringerer Zahl erhalten geblieben. Wahrscheinlich ist die Zahl seiner Werke bedeutend größer gewesen. Nur vier Partien für Laute allein (Verzeichnis unter Silvius Leopold Weiß, C, Nr. 3—5 und unter Johann Sigismund Weiß A, 1—4) konnten ziemlich sicher als von ihm stammend festgestellt werden. Zwei weitere Partien (A, Nr. 5 und 6) sind ihm von Johann Adolf Weiß unterschoben worden.

An Ensemblewerken ließen sich insgesamt neun Kompositionen ausfindig machen und bestimmen. Die Laute ist bei drei Werken beteiligt, dem Konzert für Laute und Flöte, dem Konzert für Laute, Violine und Violoncello (Basso) und dem Konzert für Laute mit Streichorchester (siehe Verzeichnis B, Nr. 5, 6 und 9). Nur von dem letzten Konzert sind sämtliche Stimmen erhalten; verschollen blieben bisher die Stimmen für Flöte bzw. Streicher der beiden anderen Konzerte, von denen nur die Lautenstimme überliefert ist.

Vollständig mit allen Stimmen erhalten haben sich die übrigen 4 Sonaten und 2 Konzerte (ohne Laute): 2 Sonaten für Flöte und Generalbaß (Verzeichnis B, Nr. 1 und 2), 1 Sonate für Flöte, 2 Violinen und Generalbaß (B, Nr. 3), 1 Sonate für 2 Flöten und Generalbaß (B, Nr. 4), 1 Konzert für Violine und Oboe mit Generalbaß (B, Nr. 7) und 1 Konzert für Oboe mit Streichorchester (B, Nr. 8).

Eine Zeitbestimmung aller dieser Kompositionen scheint bei dem Fehlen von Anhaltspunkten hierfür nicht möglich. Lediglich bei dem in der Londoner Handschrift vertretenen Konzert für Laute und Flöte (B, Nr. 5) ist eine Entstehung vor 1719 sicher, ferner datiert die Quartett-Sonate (B, Nr. 3) von 1727.

Die Quellen für die Kompositionen sind:

---

[1] Verlag Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1926.

[2] Hans Neemann Verlag, Berlin 1932.

1. **Sammelband** der Studienbibliothek Salzburg (Lautencodex).

Darin von „Sigmund Weis" 1 Partie, ferner wahrscheinlich 2 der nur „Weis" signierten Partien (XX und XXXV), sämtlich unvollständig erhalten und für Laute allein bestimmt.

2. **Lautenbuch** der Nationalbibliothek Wien (Ms. 18761).

Darin die 1. Solo-Partie „de Mr. Weis" vermutlich von Joh. Sigism. Weiß.

3. **Handschrift** der Universitätsbibliothek Rostock i. M. (Musica saec. XVIII 62. 2).

Partitur der Sonate *e*-moll für Flöte und Bc.

4. **Handschrift** der Landesbibliothek Karlsruhe (Ms. 1000).

Partitur der Sonate *D*-dur für Flöte und Bc.

5. **Handschrift** der Theologischen Akademie Paderborn (Ms. Fü 3603a).

Aus der Bibl. des Grafen von Fürstenberg-Herdingen, Schloß Adolfsburg, stammend, ist die „Sonata (à) 4" (Quartett-Sonate) überliefert in vier Stimmen für Flauto Traverso, Violino Primo, Violino 2do, Violoncello. Der Titel (Verz. B, Nr. 3) verzeichnet noch über der Jahreszahl 1727 eine durch Beschädigung verstümmelte Angabe „Beckurs. . .", wohl Ortsname.

6. 3 **Handschriften** der Landesbibliothek Darmstadt.

a) Ms. 3878:

2 Handschriften im Umschlag mit Titel „Partituren von Weiß", davon Nr. I die Partitur der Sonate für 2 Flöten und Bc. und Nr. II die Partitur des Konzerts für Violine und Oboe mit Bc.

b) Ms. 5070:

In einem Umschlag, mit Titelangabe des Konzerts für Oboe mit Streichorchester, 7 Stimmen: Oboe Concert:, Violino I, Violino II, Viola, Basso (letztere dreifach).

7. **Sammelband** des British Museum London (Ms. Add. 30387).

Enthält nur die Lautenstimme (Tabulatur) des Konzerts für Laute und Flöte. Die Flötenstimme ist verschollen.

8. **Notensammlung** (aus dem Archiv Finkenstein-Garden) in der Staatsbibliothek Königsberg (Ms. 3026).

Darin unter B 11 die Lautenstimme des Konzerts für Laute, Violine und Baß (Violoncello) von der Hand des Joh. Adolf Weiß. Die anderen Stimmen fehlen. Joh. Adolf Weiß widmete das Konzert der Gräfin v. Finkenstein mit dem Vermerk: „Poss: E. L. C. di F * * *."

In der gleichen Sammlung und mit gleicher Widmung versehen finden sich unter B 15 die beiden Solo-Partien für Laute (Verz. A, Nr. 5 u. 6) von der Hand (und Komposition) des Joh. Adolf Weiß. Als Eigenschriften des letzteren erweisen sich alle diese Handschriften durch die typischen, in ein *W* auslaufenden Schlußschnörkel eines jeden Satzes (siehe unten).

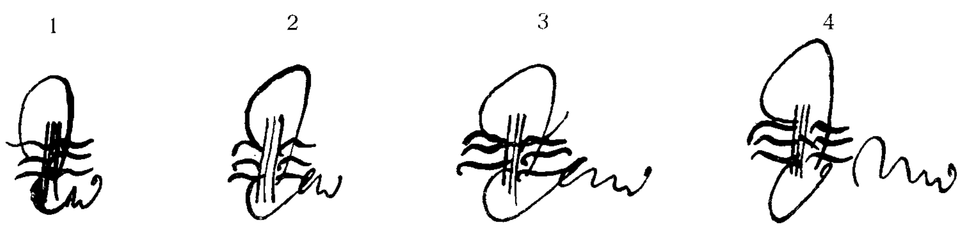
9. 6. **Band der Sonaten und Partien** in der Landesbibliothek Dresden (Musica 2841, V. 1).

Hier findet sich das Konzert für Laute mit Streichorchester in vollständigen Stimmen für Laute, 2 Violinen, Violoncello und Kontrabaß.

Von **Johann Adolf Weiß** fanden sich noch eine größere Anzahl Kompositionen: 15 meist vollständige Partien für Laute allein, 1 zweiteilige progressive Folge von zusammen 29 Stücken für Lehrzwecke des Lautespiels, 61 Einzelsätze für Laute allein, ferner 12 Liedsätze (Akkompagnements) für die Laute, 1 Trio für Laute, Violine und Violoncello und schließlich 6 Duos für 2 Gitarren, dazu 4 Canzonetten-Bearbeitungen. Es gelang somit, obwohl bisher keine Kompositionen erhalten schienen, das Schaffensgut dieses letzten Lautenisten der Weiß-Familie in einer

Reihe von Kompositionen der frühen, mittleren und späten Schaffenszeit der Verborgenheit zu entreißen.

Aus Johann Adolf Weiß' Jugendjahren in Königsberg erhielten sich eine Reihe eigenhändiger Niederschriften, die von dem Schaffensdrang des jungen Lautenisten zeugen. In zwei Sammlungen, einer im Archiv des Gräflich Finkensteinschen Hauses und einer von Neidhard, findet sich das frühe Schaffensgut von Johann Adolf Weiß auch in Königsberg selbst (jetzt in der Staatsbibliothek). Bei einigen Kompositionen dieser Sammlungen ist als Komponist Weiß (ohne Vorname) angegeben, einmal auch fälschlicherweise Johann Sigismund Weiß. Meine Untersuchungen gingen von einem untrüglichen Merkmal der vielen Niederschriften seiner Hand aus: die Schlüsse der Tabulatursätze sind mit einem charakteristischen Schnörkel versehen, der in ein mehr oder minder deutliches *W*, vermutungsweise auch zuweilen ein ineinandergezogenes *J A W* ausläuft:



Staatsbibl. Königsberg Ms. 3026, B 10 (1—2), B 11 (3), B 15 (4)

Der noch unausgeglichenen Handschrift entspricht der Inhalt dieser Kompositionen. Schüchterne Versuche kleiner Satzbildungen, trefflichere Sätze und gelegentlich glücklich in einem Wurf geschaffene Stücke wechseln ab. Die vier Canzonetten fremder Komponisten, zu denen — „übersetzt von Weiß" — einfache Gitarre- und Lautenbegleitungen geschrieben wurden, lassen wir außer Betracht.

An Königsberger Kompositionen, von Johann Adolf Weiß' Hand geschrieben, fanden sich für Laute allein 5 Partien (Verzeichnis A I, Nr. 1—5), 38 Einzelsätze (A II, Nr. 1—38) und 6 Liedbearbeitungen für Laute (A III, 1—6).

Der mittleren Schaffenszeit entstammen jene Kompositionen, die sich in der Rostocker Sammlung fanden. Bei der Untersuchung dieser Stücke bildete den Ausgangspunkt die Tatsache, daß als ihr Kern die oben erwähnten „Pieces choisies" für die Mecklenburger Herzogin anzusehen sind, — jene mit „del Sig.(nor) Weis" bezeichneten Stücke. Nach dem Tode der Herzogin wurde das gesamte Spielmaterial dem Herzog übergeben und gelangte später in die Rostocker Bibliothek.

Nach Sichtung der oft in mehrfacher Niederschrift aus verschiedenen Zeiten vertretenen Stücke ließen sich aus dieser Sammlung für Laute allein 10 Partien (Verzeichnis A I, Nr. 6—15), die aus 29 Sätzen bestehenden, darunter auch 3 eigentliche Partien umfassenden „Pieces choisies" (A I, Nr. 16, I und II), 23 Einzelsätze (A II, Nr. 39—61), ferner 6 Liedsätze für Laute (A III, Nr. 7—12) und 1 Trio für Laute, Violine und Violoncello (B) feststellen. Obwohl nur die Pieces choisies den Autor Weiß nennen, sind ihm nach Befund und stilkritischen Vergleichen die anderen Kompositionen ebenfalls zuzuschreiben[1].

---

[1] Die Niederschriften älterer und jüngerer Zeit sind alle von einer Hand, flüchtiger oder

Dabei dürfen wir aber nicht außer acht lassen, daß Johann Adolf Weiß gelegentlich auch Stücke eines anderen Komponisten einschob oder umformte. Möglicherweise ergibt sich noch für das eine oder andere Stück ein anderer Verfasser. Wir erwähnten bereits, daß er schon früher einmal ein Stück seines Vaters benutzt, andermal eigene Partien seinem Oheim Johann Sigismund Weiß zugeschrieben hat. Tatsächlich stehen in der Rostocker Sammlung einige Sätze, die in anderen Handschriften, vor solchen Silvius Leopolds, mit anderer Komponistenangabe begegnen[1].

Hier fand sich auch das erwähnte Trio *D*-dur als einziges erhaltenes Kammermusikwerk. Die Violinstimme zu einer Partie *G*-dur (Verzeichnis A I, Nr. 14) scheint dagegen belanglos, da wir es hier mit einer eigentlichen Solopartie für Laute zu tun haben, der später eine Streicherstimme hinzugefügt wurde, ähnlich wie bei einigen Stücken der Pieces choisies, zu denen eine Violoncellostimme vorhanden ist. Zur Kammermusik können wir schließlich die kleinen Duos für zwei Gitarren zählen, die wohl die letzten Kompositionen von Johann Adolf Weiß darstellen und 1814, in seinem Todesjahr, im Druck erschienen sind.

Verzeichnen wir nunmehr die Quellen:

1. Notensammlung (aus dem Archiv Finkenstein-Garden) in der Staatsbibliothek Königsberg (Ms. 3026).

Darin von Joh. Adolf Weiß' Hand unter B 10 2 Partien und 5 Einzelsätze für Laute allein, B 11 das unter Joh. Sigism. Weiß (siehe oben) verzeichnete Konzert für Laute, Violine und Baß und B 15 2 Partien für Laute allein.

2. „Noten von anno 1757 ... welche pp Nithard viel gespielt hat" (Nachlaß August Hagen) in der Staatsbibliothek Königsberg (Ms. 2712).

Darin von Joh. Adolf Weiß' Hand: Sammelheft 1 mit 30 Solosätzen und 6 Liedsätzen für Laute, Nr. 3 mit 1 Partie für Laute (in Nr. 10 für Cembalo übertragen) und Nr. 4 mit 4 Canzonetten-Bearbeitungen.

3. Lautenmusik-Mappe der Universitätsbibliothek Rostock (Mus. saec., XVIII 65.6).

Die Sammlung von Einzelblättern, Heftchen usw. ist durch die „Pièces choisies ..." als von Johann Adolf Weiß stammend festgestellt. Sie wurde 1789 von ihm der Herzogin von Mecklenburg-Schwerin überlassen und nach ihrem Tode 1791 (laut Eintrag Bl. 37) „Von Ihro Durchl: Hochselichst / Herrn Herzog gegeben /..." (Name unleserlich). Außer den im folgenden Verzeichnis erfaßten Stücken (die meist mehrfach aufgezeichnet sind) finden sich in der Mappe noch verschiedene

---

sorgfältiger, und die Verschiedenheit von den Königsberger Handschriften erklärt sich aus dem Zeitabstand von etwa 20—30 Jahren; jedoch zeigen die Rostocker Stücke in Reinschrift (z. B. Bl. 46, 48 usw.) noch einige Charakteristika, die mit denen der Königsberger Handschriften übereinstimmen.

[1] In Hs. Rostock ist z. B. enthalten: Bl. 30 (nicht im Verz. aufgenommen:) eine Paysane, die in der *F*-dur-Partie von E. G. Baron (Ms. Königsberg von 1755) steht; im Trio *D*-dur Bl. 49—54 das Trio zum Nenuet, welches als Solosatz für Laute (Menuet) begegnet bei S. L. Weiß (Verz. S. L. Weiß A I, Nr. 7) und in einer Partie für Laute, 2 Violinen und Baß von Hirschtaller (!?) (Ms. Rostock); in den Pieces choisies (Verz. A I, Nr. 16 I m) die Paysane bei S. L. Weiß (Verz. S. L. Weiß C, Nr. 9).

unvollständige Noten- und Tabulaturskizzen, Tabellen der Tonlagen und Umstimmungen der Laute, Violoncellostimmen zu einzelnen der Pièces choisies und zu verschollenen Hauptstimmen, Stücke für 2 Oboen und Baß usw.

4. Six Duos faciles pour deux Guitarres ... par J. A. Weiss". Im Druck erschienen bei Schlesinger, Leipzig-Berlin 1814 (Exemplar in der Staatsbibliothek Berlin)[1].

Das folgende Verzeichnis gibt einen Überblick über sämtliche bisher bekannten und erfaßten Kompositionen der Familie Weiß. Die thematischen Anfänge der einzelnen Werke konnten hier leider nicht berücksichtigt werden; sie werden aufgenommen in der von mir vorbereiteten Thematischen Bibliographie des 16.—18. Jahrhunderts für Laute und verwandte Instrumente.

Überlieferte Kompositionen der Familie Weiß

Silvius Leopold Weiß

A. Kompositionen für Laute allein

I. Suiten und Sonaten

Nr. 1. Sonate *c*-moll „Von anno 6. (d. h. 1706) in Düsseldorf, ergo Nostra gioventu Comparisce" (Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Gigue, Menuet).

Nr. 2. „Suonata del Sig. Weiß composta a Roma" *A*-dur (1708—1714 komp.) (Prelude, Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Gigue I u. II, Alegro/Fuga, Cour. II).

Nr. 3. „Partie de S. L. Weiß" *d*-moll (vor 1717) (Fantasia, Allem., Cour., Gavotte, Sarab., Men., Giga, Prel. II).

Nr. 4. Sonate *F*-dur (vor 1717) (Prel., Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men. I u. II, Gigue).

Nr. 5. „Parthia Ex *D* dur Auth: Sig. Weis" (vor 1717) (Prel., Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Giga, Ciacona).

Nr. 6. Partie *G*-dur (vor 1717) (Prel., Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Gigue).

Nr. 7. „Partie Weis Ex *D* (dur)" (vor 1717) (Allem., Fantasia, Cour., Bourrée, Men.).

Nr. 8. Sonate „*Dis*-dur" (*Es*-dur) (vor 1717) (Prel. I u. II, Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Ciaconne).

Nr. 9. Sonate *d*-moll „S. L. Weiß" (vor 1717) (Prel., Allem., Cour., Bourrée, Men. I u. II. Sarab., Gigue).

Nr. 10. Partie *A*-dur (vor 1717) (Prel., Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Ciaconna, Gigue, Prel. II u. III, Conclude).

Nr. 11. Partie *g*-moll (vor 1717) (Prel., Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men. I u. II).

Nr. 12. Sonate *F*-dur „Weiß, original fait à Prague 1717" (Prel., Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Gigue, Prel. II, Men. II, Chaconne).

Nr. 13. Sonate *F*-dur (um 1717) (Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Gigue, Prel.).

Nr. 14. Sonate *g*-moll (vor 1717) (Adagio, Gavotte, Sarab., Men., Bourrée, Ciaconna).

Nr. 15. Sonate *d*-moll (um 1717) (Preludie, Allem., Cour., Bourrée, Men., Largo, Fuga).

Nr. 16. „Suonata del Sigre. Sylv. Leop. Weiß" *B*-dur (um 1717) (Prel., Ouverture, Cour., Bourrée, Gavotte, Men., Prel. II).

Nr. 17. Sonate *B*-dur (vor 1719) (Fantasia, Concerto, Men., Cour., Polonoise, Gigue).

Nr. 18. „Parthia Ex *B* (dur) Auth: Sig. Weis" (vor 1719) (Allem., Cour., Paisane, Sarab., Men., Gigue).

---

[1] Die Allg. musikal. Zeitung von 1814 zeigte an: „Weiß, J. A. 6 Duos faciles p. 2 Guitarres ... 18 Gr."

Nr. 19. „Suonata del Sigre. Weiß" *A*-dur (vor 1719) (Allem., Paisane, Sarab., Vivace, Men., Gigue, Pastorell).

Nr. 20. „Prelude avec la Parthie de Mons: Weis" *D*-dur (vor 1719?) (Prel., Allem., Cour., Sarab., Angloise, Men., Passagaille).

Nr. 21. „Parthia Ex *D* duro" (vor 1719) (Allem., Cour., Allegro I, Men. I, Polonoise, Men. II, Allegro II, Men. III—V, Paisana).

Nr. 22. Partie *C*-dur (vor 1719) (Allem., Bourrée, Cour., Sarab., Men., Trio, Allegro, Angloise, Men.II).

Nr. 23. Sonate *C*-dur (vor 1719) (Prel., Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men. I u. II, Presto).

Nr. 24. Sonate *F*-dur (1719) (Prel., Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Gigue).

Nr. 25. Partie *d*-moll „Weis 1719" (Un poco andante, La Badinage, Le Secilien, Men. I, Gigue, Gavotte, Men. II).

Nr. 26. Sonate *f*-moll „Weis 1719" (Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Gigue).

Nr. 27. Partie *G*-dur „S. L. Weis 1719" (Preludie, Toccata, Fuga, Cour., Bourrée, Sarab., Men., Allegro).

Nr. 28. Sonate *a*-moll (um 1719) (Allem., Cour., Ricaudon, Sarab., Men., Gigue, Men. II).

Nr. 29. Sonate *B*-dur (um 1719) (Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Gavotte, Gigue).

Nr. 30. „Partie ex *C* (dur)" (vor oder um 1719) (Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Paisane).

Nr. 31. Sonate *F*-dur (um 1719) (Allem., Cour., Sarab., Bourrée, Men. I u. II, Gigue).

Nr. 32. Sonate *g*-moll (um oder vor 1719) (Prelude, Allem., Passepied, Bourrée, Sarab., Men., Gigue, Sarab. II).

Nr. 33. Sonate *a*-moll (um oder vor 1719) (Entrée, Cour., Sarab., Men., Musette, Paysane).

Nr. 34. Sonate *c*-moll (um 1719) (Praelude, Allem., Gavotte, Rondeau, Sarab., Men., Riguadon, La belle Tiroloise).

Nr. 35. Partie *C*-dur (um 1719) (Ouverture, Bourrée, Aria, Men., Trio, Gigue).

Nr. 36. (Unvollständige) Partie „ex *B*"(dur) (vermutl. nach 1719) (Cour., Bourrée, Men., Arie).

Nr. 37. „Divertimento a Solo" *B*-dur (um 1719) (Praelude, Entrée, Bourrée I u. II, Gavotte I u. II, Sarab., Men. I u. II, Saltarella).

Nr. 38. Partie *D*-dur (etwa 1719—1720) (Prel., Marche, Gavotte, Aria, Men., Musette, Rondeau en Echo, Comment scavez vous?).

Nr. 39. Sonate „Le Fameux Corsaire" *F*-dur (um 1719—1721) (Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Presto).

Nr. 40. Sonate *Dis*-(*Es*-)dur (nach 1719) (Prel. I u. II, Allem., Cour., Rigaudon, Sarab., Gavotte, Men., Allegro assai/Le Sans soucie).

Nr. 41. Partie *F*-dur (um 1721) (Allem., Allegro, Bourrée, Men. I u. II, Gigue, Bourrée II).

Nr. 42. (Unvollständige) Partie *C*-dur (Teplitz 1724) (Prel., Men., Gavotte, Fantasie).

Nr. 43. Partie *D*-dur (um 1721—1724) (Praeludium, Allegro/Capriccio, Allem., Men., Cour., Presto).

Nr. 44. Sonate *c*-moll (um 1719—1728) (Ouverture, Cour., Bourrée, Siciliana, Men., Presto).

Nr. 45. Sonate *A*-dur (um 1719—1728) (Ouvert., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Presto).

Nr. 46. Sonate *C*-dur (Eigenschrift, um 1719—1728) (Prel., Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Presto).

Nr. 47. Sonate *g*-moll (vor 1728) (Allem., Cour., Bourrée, Polonoise, Men., Presto).

Nr. 48. „Parthia Ex *B*(dur) Auth: Sig. Weis" (vor 1728) (Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Presto).

Nr. 49. Sonate *C*-dur (um 1728) (Ouvert., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Presto).

Nr. 50. Sonate *a*-moll (um oder nach 1728) (Allem., Allegro, Bourrée, Sarab., Men., Giga/ Presto).

Nr. 51. Sonate *C*-dur (Eigenschrift, dem Fürsten Lobkowitz gewidmet; um 1729) (Entrée, Cour., Paisanne, Sarab., Men., Allegro).

Nr. 52. „Suonata del Sigre. S. L. Weiß" *A*-dur (nach 1728) (Entrée, Cour., Rondeau, Sarab., Men., Allegro).

Nr. 53. Sonate *A*-dur (nach 1728) (Introduzzione/Ouvert., Cour., Bourrée, Sarab., Men.).

Nr. 54. Sonate *d*-moll (Eigenschrift; nach 1728) (Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Allegro).
Nr. 55. „Suonata del Sigre. S. L. Weiß" *fis*-moll (nach 1728) (Prel., Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Presto).
Nr. 56. Sonate *B*-dur (nach 1728) (Introduzzione, Cour., Bourrée, Sarab., Men., Presto).
Nr. 57. Sonate *a*-moll (nach 1728) (Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men. I u. II, Presto).
Nr. 58. „Suonata ... di Silvio Leopoldo Weiß" *d*-moll (Eigenschrift; nach 1728) (Allem., Cour., Paysane, Sarab., Men., Allegro).

II. Einzelsätze

Nr. 1. Fuga *C*-dur.
Nr. 2. L'Amant malheureux *a*-moll.
Nr. 3. Fantasie (Prel. u. Fuge) *c*-moll „Prag 1719".
Nr. 4. „Plainte de Mons: Weis sur la generosite de la grande Noblesse du Cap de Bonne Espérance, en attendant la flottila d'or de leur promesse: composé le 11. Janvr. 1719" *B*-dur.
Nr. 5. Tombeau sur la Mort de M: Cajetan Baron d'Hartig", 25. März 1719; *es*-moll.
Nr. 6. Prelude (m. Fuga) *Es*-dur.
Nr. 7. Tombeau sur la Mort de M^ur Comte de Logij" 1721; *b*-moll.
Nr. 8. Capriccio *D*-dur.
Nr. 9. Capriccio *F*-dur.

III. Sätze aus Sonaten

Nr. 1. Menuet *F*-dur.
Nr. 2. Menuet *F*-dur (Eigenschrift).
Nr. 3. Gavotte *F*-dur.
Nr. 4. Paisane *D*-dur (m. Double).
Nr. 5. Allegro *G*-dur.
Nr. 6. Courante Royale *G*-dur.
Nr. 7. Bourrée *d*-moll.
Nr. 8. Menuet *G*-dur.
Nr. 9. Menuet *B*-dur.
Nr. 10. Menuet m. Trio *G*-dur/*g*-moll.
Nr. 11. Menuet I u. II *D*-dur/*h*-moll.
Nr. 12. Mademoiselle Tiroloise *D*-dur.
Nr. 13. Bourrée *C*-dur.
Nr. 14. Bourrée *C*-dur.

B. Kammermusik mit Laute

Nr. 1. Partie *F*-dur f. L. u. and. Instr. (1731) (Largo, Allegro, Largo, Allegro).
Nr. 2. Partie *C*-dur f. 2 L., (Andante, Allegro I, Allegro II, Largo, Tempo di Minuetto).
Nr. 3. „Concert (*B*-dur) d'un Luth et d'une Flute traversiere del Sigre. Weiß" (vor 1719) (Adagio, Allegro, Grave, Allegro).
Nr. 4. Konzert *B*-dur f. L. solo u. and. Instr. (Streichorch.) (Allegro, Largo, Allegro).
Nr. 5. Quartett *d*-moll f. L., 2 Viol. u. Baß (Largo, Allegro, Largo, Allegro assai).
Nr. 6. Partie *D*-dur „di Silvio Leopoldo Weiß" f. 2 L. (Spiritoso, Allegro assai, Un poco andante, Allegro).
Nr. 7. Partie *A*-dur f. 2 L. (Vivace, Allegro, Largo, Presto).
Nr. 8. „Concert (*F*-dur) d'un Luth avec La Flute traversiere del S: L: Weis" (Adagio, Allegro, Amoroso, Allegro).
Nr. 9. „Concerto a 5 (*C*-dur) per il Liuto von duoi Violini, Viola et Violoncello del Sig: Silvio Weiß" (Allegro, Andante, Tempo di Minuetto).

C. Fragliche Kompositionen für Laute allein

Nr. 1. „Partie ex *G*(dur) Sign: Weis" — Themat. auf S. L. Weiß deutend (Pastorelle, Paysane, Men., Gig.).
Nr. 2. „Partie ex *F*(dur) Sign: Weis" — 1. u. 2. Satz auf S. L. Weiß deutend (Ouverture, Cour., Galante, Men., Gig.).
Nr. 3. „Partie ex *A*(moll) Sign: Weis" — Vermutl. v. Joh. Sig. W. (Entrée, Paisane, Men., Gig.).

Nr. 4. „Partie ex *C b*(moll) Sign: Weis" — Wahrscheinl. v. Joh. Sig. W. (Prelude, Cour., Gavotte, Men.).

Nr. 5. Partie *G*-dur „de Mr. Weis" — Viell. v. Joh. Sig. W. (Phantasie, Allem., Cour., Gavotte, Sarab., Men., Gig.).

Nr. 6. Partie *A*-dur „de Mr. Weis" — Vermutl. ganz unterschoben; 1. Satz kann auf Ad. Falckenhagen deuten (L'Esprit Italienne, Allem., Cour., Gavotte, Men., Rondeau, Gig., Men. 2, Men. 3).

Nr. 7. Partie *c*-moll „de Mr. Weis" — Vermutl. wie Nr. 6 unterschoben (Phantasie, Allem., Cour., Bourrée, Sarab., Men., Gig.).

Nr. 8. Partie *fis*-moll „de Mr. Weis" — Bestimmt nicht v. S. L. Weiß; unterschoben (Phantasie, Allem., Gig.).

Nr. 9. Partie *D*-dur (ohne Namen überliefert — Zusammenstellung aus mehreren Partien, die einz. Sätze wahrscheinl. meist von S. L. W. stammend (Allem., Cour., Gavotte, Men. 1, Men. 2, Ohne Titel, Paisane, Sarab., Bourrée, Men. 3, Polon., Gig., Men. 4, Paisane 2).

Nr. 10. Partie *F*-dur (ohne Namen überliefert) — Vielleicht eine der frühesten Komp. v. S. L. Weiß (Allem., Cour., Bourrée, Men., Sarab., Gavotte, Gig.).

Nr. 11. Partie *a*-moll (unvollständig, ohne Namen) — Von S. L. Weiß; wahrscheinl. aus 2 verschied. Partien zusammengestellt (Prel., Men., Allem., Cour.).

Johann Sigismund Weiß

A. Kompositionen für Laute allein

Nr. 1. „Partie ex *B*"(dur) „Sigmund Weis" (Allem., Bour., Presto).

Nr. 2. „Partie ex *A*"(moll) — siehe unter S. L. Weiß C Nr. 3.

Nr. 3. „Partie ex *C b*"(moll) — siehe unter S. L. Weiß C Nr. 4.

Nr. 4. Partie *G*-dur — siehe unter S. L. Weiß C Nr. 5.

Nr. 5. Partie *C*-dur „del Sig: Sigm: Weiß" — zweifellos von Joh. Ad. Weiß komp. (Prel., Aria, Tempo di Min., Vivace, Men., Polon., Gig.).

Nr. 6. Partie *F*-dur (ebenso wie bei Nr. 5, von Joh. Ad. Weiß) (Prel., Aria, Men., Men. 2, Vivace, Aria, Tempo di Min.).

B. Kammer- und Orchestermusik

Sonaten und Konzerte

Nr. 1. „Solo pour la Flute traversiere (u. Basso cont.) Del Sigre. Weis" *e*-moll (Largo, Allegro, Largo, Gigue).

Nr. 2. „Solo Flauto traversiere de Weiß" (m. Basso cont.) *D*-dur (Adagio, Allegro, Alla Siciliana, Presto).

Nr. 3. „Sonata(à) 4/1 Fleute trav: 2 Violinio et Basso Continuo del Sign. Weis. . . . 1727" *C*-dur (Grave, Allegro, Adagio, Allegro).

Nr. 4. „Sonata (*D*-dur) a 2 Flauti traversi, e Basso del Sigre. Weiß" (Largo, Allegro, Largo, Allegro).

Nr. 5. „Concert (*B*-dur) d'un Luth avec un Flute traversiere Del Sigismundo Weis" (Andante, Presto, Andante, Allegro).

Nr. 6. „Concerto a 3 Voci ex *A* moll Liutho, Violino ed Basso" (anonym, von Joh. Ad. Weiß geschrieben und wahrscheinl. von Joh. Sig. Weiß komp.) (Allegro, Largo, Tempo di Min.).

Nr. 7. Konzert *B*-dur für Violine, Oboe und Baß (cont.) „Sigre. Weiß" (Adagio, Allegro, Adagio, Allegro).

Nr. 8. „Concero (*d*-moll) a Oboe concert., 2 Violini, Viola et Basso di Sigismund Weis" (Allegro, Adagio, Allegro).

Nr. 9. Konzert *c*-moll für Laute allein m. 2 Viol., Violoncello u. Kontrabaß „del Sigre Weiß" (Grave, Presto, Adagio, Vivace).

Johann Adolf Weiß

A. Kompositionen für Laute allein

I. Partien und Sammlungen

Nr. 1. „Solo Liuto ex *D* moll composto del Sig:(nor) Weiß" — Eigenschrift von Joh. Ad. W. (Prel., Andante, Allegro, Siciliana, Vivace, Polon., Men., Vivace).
Nr. 2. Partie *A*-dur (ohne Namen v. d. Hand Joh. Ad. Weiß') (Prel., Arioso, Taniec, Bastorel, Andante, Allegro).
Nr. 3. Partie *C*-dur — siehe unter Joh. Sig. W. A Nr. 5.
Nr. 4. Partie *F*-dur — siehe unter Joh. Sig. W. A Nr. 6.
Nr. 5. „Partie au Lut *E* moll" (ohne Namen, Eigenschrift v. Joh. Ad. W.) (Fantasia, Vivace, Aria adagio, Men., Polon.).
Nr. 6. Partie *F*-dur (unvollständ.) (March, Bourrée, Gavotte).
Nr. 7. Partie *D*-dur (Entrée, Men., Marche, Gavotte).
Nr. 8. Partie *A*-dur (Allem., Cour., Canaris, Aria, Bourrée, Men., Gavotte).
Nr. 9. Partie *a*-moll (Allem., Cour., Gavotte, Aria, Alternatement, Bourrée, Gigue).
Nr. 10. Partie *B*-dur (Allem., Cour., Men., Bassepie, Rondeau, Men. 1, Caprice en Gavotte, Men. 2, Men. 3).
Nr. 11. Partie *B*-dur (Allem., Cour., Men., Gavotte, Gigue).
Nr. 12. Partie *C*-dur (Marsch, Men. 1, Men. 2, Gigue).
Nr. 13. Partie *C*-dur (Allem., Cour., Rondeau, Men., Aria, Dance, Gigue).
Nr. 14. Partie *G*-dur (Fantasia, Men. 1, Bourrée, March en Echo, Men. 2, Men. 3, Rigodon, Pastorella).
Nr. 15. Partie *c*-moll (Allem., Cour., Aria, Gavotte).
Nr. 16. „Pieces choisies pour le Lut Pour Son Altesse Serenissime Madame la Princesse Luise de Wurttemberg . . . del Sig.(nor) Weis" — 29 Sätze, darunter 3 Partien in *F*, *D* u. *F*.

II. Einzelsätze

Nr. 1—30, 31—33, 34—38 aus Hs. Königsberg.
Nr. 39—61 aus Hs. Rostock.

III. Liedsätze

Nr. 1. Brüder wie wird es
Nr. 2. Aria. Die schöne Nacht.
Nr. 3. Aria. Mama, Mama.
Nr. 4. Aria. Komm mit mir.
Nr. 5. Aria. Sie ist dahin.
Nr. 6. Aria. Ich seh durch.
Nr. 7. Jästern, Allerliebster.
Nr. 8. Wer die Musique liebt.
Nr. 9. So soll ich dan . . . verlassen.
Nr. 10. Edle Jägerey.
Nr. 11. Deine Vergnügenheit.
Nr. 12. Ihr Döchter Israel.

B. Kammermusik

Trio *D*-dur für Laute, Violine u. Violoncello (Intrada, Ballo, Men. m. Trio, Capriccio).

C. Gitarremusik

„Six Duos faciles pour deux Guitarres . . . par J. A. Weiß" — Bei Schlesinger 1814 erschienen.

Volksdeutsche Lieder aus Argentinien

Von Marius Schneider, Berlin

Seit dem 16. Jahrhundert und insbesondere seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben viele deutsche Männer und Frauen, einzeln oder gruppenweise Deutschland verlassen, um nach Rußland auszuwandern. Die Zahl dieser „Rußlanddeutschen" wurde nach dem Kriege auf etwa 1—2 Millionen geschätzt. Während sich die ersten Auswanderer bald in den Städten verloren, begann man im 18. Jahrhundert auch auf dem weiten Lande geschlossen zu siedeln. Es bildeten sich zahlreiche Kolonien an der Wolga, in der Ukraine und der Krim, in Wolhynien, im Kaukasus und in Sibirien. Die Not aber zwang viele Kolonisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und auch in neuester Zeit wieder zur Auswanderung. Einer solchen jüngeren Auswanderungswelle gehören auch die hier veröffentlichten Lieder an. Sie sind dem Liedgut einer Volksgruppe entnommen, die vor kurzer Zeit das Wolgagebiet verließ und sich in Argentinien, in Santa Teresa (Territ. Pampa Central) eine neue Heimat gründete.

Dank der persönlichen Initiative des Herrn Dr. Lütge vom Volksbund für Argentinien, Buenos Aires, der sich in liebenswürdiger und selbstloser Weise zur Verfügung stellte, um Gesänge dieser Rußlanddeutschen zu phonographieren, und mit Hilfe einer Unterstützung durch den V.D.A. konnte das vorliegende Material beschafft werden. Die hier übertragenen Walzen befinden sich als Sammlung „Dr. Lütge" im Phonogramm-Archiv des Museums für Völkerkunde zu Berlin. Der vorliegende Aufsatz soll einen Beitrag zur Kenntnis des mehrstimmigen Musizierens dieser volksdeutschen Gruppe sein, einer Frage, die Georg Schünemann in seiner großen Kolonistenliedersammlung[1] aus praktischen Gründen in den Gefangenenlagern nicht verfolgen konnte.

Die hier mitgeteilten Gesänge sind nicht nur im Text, sondern auch im Melodiebau unverkennbar deutsches Kulturgut. Zum Teil handelt es sich um alte deutsche Lieder, die noch heute im ganzen deutschen Vaterland bekannt sind. Andere Lieder sind nur in enger begrenzten deutschen Landschaften geläufig, z. B. „Wie schön ist das ländliche Leben", und wieder andere z. B. „Kommt Ihr Gebrüder" scheinen erst in der Kolonistenzeit entstanden zu sein. Vergleicht man diese Lieder mit den Liedfassungen, die G. Schünemann aus den bereits vorhandenen Liederbüchern, nach dem Diktat der Kriegsgefangenen oder unter der Leitung von C. Stumpf für die Phonographische Komission bzw. für die Volksliedsammlung auch phonographisch gesammelt hat, so fällt (so weit die gleichen Lieder vorhanden sind) die Ähnlichkeit unserer Weisen mit den Singweisen der Lieder von Samara und Saratow auf. Man vergleiche hierzu die Beispiele 1, 4, 7, 9, 11, 13, 15 mit den entsprechenden Beispielen bei Schünemann. Die Melodie von Beispiel 2

---

[1] Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland S. 83ff.

ist bis jetzt nur aus der Krim bekannt. Die Fassungen die Schünemann[1] aus Westsibirien und Taurien gibt (und die hier ebenfalls aus Platzmangel nicht wiedergegeben sind) sind von unsern Vorlagen gänzlich verschieden.

Vergleicht man diese Aufnahmen mit dem Liederschatz der deutschen Heimat, so lassen sie sich — soweit sie nicht in ganz Deutschland verbreitet sind — vorwiegend im Westen, im Rheinland, in Hessen und in Baden feststellen[2]. Nur das Lied vom goldenen Rosenkranz ist mir bis jetzt nur von Oberschlesien bekannt. Demnach ist es wahrscheinlich, daß die Ahnen unserer Sänger aus den oben erwähnten Teilen Deutschlands ausgewandert sind[3].

Stilistisch lassen sich drei Typen unterscheiden:

1. a) Es war einmal ein kleiner Mann (Beispiel 5)
   Es wohnt in eim Städtchen (Beispiel 3)
   Die Abreis von Rigau (Beispiel 1)
   Es fuhr ein Matrose (Beispiel 2)
   Madam nach Hause sollst Du kommen (Beispiel 4)
   Die Kaffeekann (Beispiel 7)
   .b) Es fuhr sich ein Bauer (Beispiel 6)
   c) Schön Schätzchen, was hab ich erfahren (Beispiel 8)
2. a) Wenn die Abendglocken läuten (Beispiel 10)
   Nun Adjes jetzt zum Beschluß (Beispiel 11)
   Kommt Ihr Gebrüder, laßt uns ziehen (Beispiel 12)
   Das Schicksal wird keinen verschönen (Beispiel 13
   b) An der Saale hellem Strande (Beispiel 14)
   Es ist wahrlich zum Erbarmen (Beispiel 15)
3. Der goldene Rosenkranz (Beispiel 9)

Der Liedstil der Gruppe 1 weist entschieden nach Westen. In der Gruppe 2 hingegen kommen auch starke mitteldeutsche, fränkische Züge zum Vorschein.

G. Schünemann weist in seiner Liedersammlung darauf hin, daß sich besonders die Melodien im Wolgagebiet am stärksten verändert haben, weil dort — im Gegensatz zu Südrußland bzw. Wolhynien — weder die Schule noch sonst eine Verbindung mit dem Mutterlande als erhaltende Kräfte vorhanden gewesen seien (S. 21, 31, 51). Von der „frei kolorierenden“ Melodieentfaltung über dem alten, festen Melodiekern ist allerdings in den hier veröffentlichten Liedern kaum etwas zu entdecken. Es geht jedoch aus der Schünemannschen Arbeit leider nicht klar hervor, ob oder in wie weit diese „Variierungen, Verzierungen und Diminutionen“ im Gesang nun wirklich auf russischen Einfluß (S. 21, 31, 79) oder auf deutsches Kolonistenerbe (S. 51) zurückzuführen sind, zumal die gleichen Erscheinungen später (S. 63ff.) „bei Kolonisten, bei östlichen und primitiven Völkern überhaupt“ und schließlich an Hand von zeitlich kulturell und inhaltlich ganz verschiedenen europäischen Dokumenten als der Ausdruck eines allgemeinen Gesetzes „ältester Volksmusik“ hingestellt werden. Sicher ist, daß unsere hier niedergelegten un-

---

[1] Schünemann, a. a. O., Nr. 209 u. 210.
[2] Zu diesen Feststellungen benutze ich den Katalog des Instituts für Volksmusik, Berlin.
[3] Vgl. auch Schünemann, a. a. O., Kap. VIII u. IX.

kolorierten schlichten Lieder alle aus einer Zeit stammen, in der „Mehrstimmigkeit, Instrumentalmusik und kunstmäßige Bearbeitung“ schon eine große Rolle in der Volksmusik spielten (S. 64). Dies läßt sich schon an der melodischen Struktur der Lieder sehr deutlich ablesen. Die Sätze sind überdies mehrstimmige Chorsätze und die Mehrstimmigkeit selber ist in ihrem Wechsel von Terzen und Quinten offenbar stark von Bläsermusik her bestimmt. Auch ist ihr rein deutscher Melodiestil leicht zu erkennen. Nur die Schlußwendungen in den Beispielen 11, 12, 6 dürften auf großrussische Einflüsse zurückgehen. Davon wird noch im Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit eingehender die Rede sein.

Analysiert man die mehrstimmige Struktur, so fallen zunächst die uns ungewohnten Quart- und Quintschlüsse in den Beispielen 12, 13, 3, 4 auf, während uns die Terzenparallelen und die Übergänge von Terz zu Tritonus oder von Sexte zur Oktave in den Beispielen 5, 6 und 4 durchaus geläufig sind. Fremd hingegen mutet uns wieder das gelegentliche Auftreten von vollen Dreiklängen auf. Der Wechsel von Terz und Quint bei Übergängen von der Tonika zur Subdominante (Beispiele 14, 11, 9, 3) oder von Dominant zu Tonika (Beispiel 13, 15, 6, 12, 9) weist auf eine Beziehung zur Blasmusik hin. Vielleicht sind auch die zu Anfang erwähnten Schlußquarten teilweise von hier aus zu verstehen. Besonders ist noch der Wechsel von Terz und Quint über einem melodischen Sekundschritt zu vermerken, wie er im Beispiel 13 vorkommt. In diesem Zusammenhang bilden sich auch Bordunfragmente, d. h. Fortschreitungen der melodischen Kurven in der Oberstimme über gleichbleibender Unterstimme (Beispiel 4, 13, 14, 15, 3, 9). Ganz vereinzelt treten Quinte oder Quarte auch innerhalb des Satzes (d. h. nicht in den Kadenzen) auf (vgl. Beispiel 4, 11, 14). Zweimal stößt man auf eine Quarte, die sich zur Herstellung dominantischer Funktionen einfindet. Während sich dies im Beispiel 15 auf dem Worte „muß“ in der normalen Lage — die Begleitstimme unter der Hauptstimme — abspielt, wird die Quarte im Beispiel 8 (auf dem Worte „Dir“) durch Stimmkreuzung erzielt. Dieses Übersingen der Melodie durch die Begleitstimme ist deswegen besonders zu erwähnen, weil es sich beim Terzengesang nicht nur um das gelegentliche und das in unserem Sinne harmoniegemäße Übersingen handelt, das wir auch in Deutschland kennen, sondern weil dieses Übersingen meist an entscheidenden Stellen steht und die funktionale Struktur der begleitenden Melodie wesentlich ändert, d. h. also der immanenten harmonischen Funktion der Melodie nicht in unserem Sinne gemäß ist. So entsteht in dem Beispiel 14 durch das hohe *a* überall eine zwischendominantische Harmonik an Stelle der sonst bei uns üblichen dominantischen oder subdominantischen Klänge. Ähnlich ist vielleicht auch die Zwischenkadenz des Beispieles 3 zu werten. Durch das Übersingen wird die Dynamik melodischer Funktionen oft stark reduziert. Melodische Quintbeziehungen werden harmonisch in Sekundbeziehungen verwandelt. Diese statischen Akkordbewegungen können zur Norm werden (sie sind es in vielen russischen Gesängen!) und auch da zum Ausdruck kommen, wo das Übersingen nicht stattfindet. Man vergleiche hierzu die Kadenzen des Beispieles 13 zu den Worten „verschoben und Kronen“. Man hat beim Anhören des Gesanges den Eindruck, als ob es sich hier um eine Funktionsfolge *a–g* (statt *d–g*) handelte, ähnlich der der russischen Chorharmonik, die soweit sie nicht die, be-

sonders in der Molltonalität bevorzugte TD-Funktion bringt) in einer Tonalität verankert zu sein scheint, in der Tonika und Dominant sich funktionel die Waage halten und deren Obersekunden (2. und 6. Stufe) die jeweils nächststehenden Funktionen bilden (I II ←→ V VI). Von der starken und besonderen Art der Subdominantausprägung im deutschen Volksliede ist jedenfalls im russischen Volksgesang wenig zu finden. Diese statischere Harmonik innerhalb einer mehr oder weniger stark ausgeprägten groß- oder weißrussischen Kadenzform (diese reicht übrigens bis in den Kaukasus hinein!), die von einem auch formal stark ausgeprägten Tonikausdruck allmählich in schweifender, weicher und rhythmisch sehr gelassener Bewegung zur Dominant herabgleitet (vgl. Beispiel 6, Schluß; 9 über den Worten „gehört der Jungfrau"; Beispiel 11, Schluß; Beispiel 12 über den Worten „weil es gibt kein"), ist nicht nur an der tonalen Struktur der hier mitveröffentlichten russischen Gesänge zu erkennen, sondern weist sich auch durch den plötzlichen Wechsel der Singmanier, des weich herabgleitenden Chorgesanges als ein fremder, allerdings hier wunderbar ins Ganze eingefügter Zug aus. Die Beispiele 16—20 vermögen zur Genüge diese Wechselwirkung zwischen russischen und volksdeutschen Elementen zu verdeutlichen. Das erste Beispiel ist eine weißrussische Hirtenmusik mit Schalmeien, in der man besonders den Wechsel von Sexten und Oktaven und die Kadenzart beobachten möge. In den anderen Beispielen (Lieder im Jenisseigebiet angesiedelter Weißrussen) tritt neben der Kadenzart auch das Übersingen und Bordunieren, die gelegentliche Dreiklangbildung und Intervallumkehrung hervor.

G. Schünemann erwähnt in seiner Kolonistenarbeit (S. 79) die eigenartige Vortragsweise, die die Kolonisten von den Russen übernommen haben. W. Danckert[1] versucht — mit vorsichtigen Worten — diesen Tatbestand abzuschwächen, um „einen Teil" (welchen?) „dieser Eigenschaften als Bewahrung von Elementen der empfindsamen Zeit" anzusprechen. Eine spezifische Begründung dieser Annahme gibt Danckert nicht. Hingegen steht die Annahme Schünemanns auf dem Boden fester Tatsachen. Die Klängähnlichkeit ist verblüffend. Sie ist nicht um irgendwie schleppend oder sentimentalisch, sondern sie steht der lokalen Stimmgebung qualitativ sehr nah. Für die Richtigkeit der Meinung Schünemanns spricht überdies die Tatsache, daß gerade in den Beispielen 11, 12 und 6 die in Frage stehende Tongebung ganz plötzlich, und ausschließlich in den typisch russischen Schlußformeln auftritt.

Versucht man nun diese Elemente des mehrstimmigen Gesanges voneinander zu trennen, so ergeben sich drei Schichten:

1. Die von der Blasmusik her zu verstehenden Formen
   a) Der sukzessive Wechsel von harmonischen Terzen und Quinten in der melodischen Quintfunktion.
   b) Die Quart- und Quintschlüsse (zum Teil).
2. a) Die Terzenparallelen.
   b) Das Übersingen, soweit es in unserem Sinne von der Melodie aus funktionsgerecht ist.

[1] W. Danckert, Das europäische Volkslied S. 66.

c) Die Tritonus- und Septimenbildungen.

3. a) Weitere Quart- und Quintschlüsse.

b) Das Übersingen nach großrussischer Funktionsordnung.

c) Bordun, Quinten- und Quartenparallelen.

d) Die spezielle, gleitende Kadenzform von der Tonika zur Dominante.

Man ist geneigt, die Schicht 1 als die älteste, die zweite als die mittlere, die dritte als die jüngste Schicht in diesen Liedern (aber nicht allgemein kulturgeschichtlich!) anzusprechen. Es ist jedoch denkbar, daß die Schicht 1 und 2 gleichaltrig sind, aber aus verschiedenen Landschaften kommen. Sicher sind die Schichten 1 und 2 deutsch, während die letzte Schicht russischen Ursprungs ist.

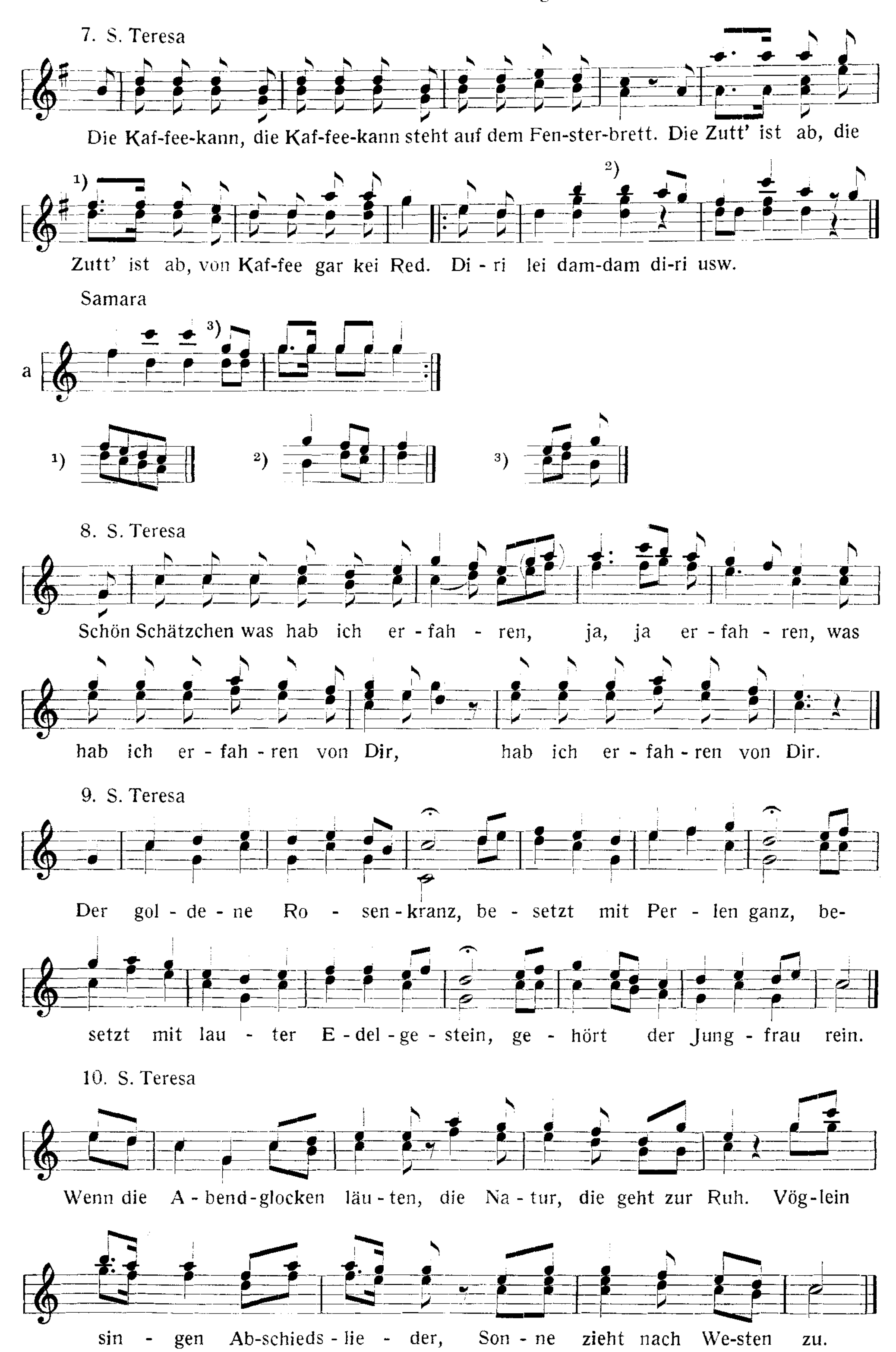
So zeigt sich, daß die melodische Struktur eine stärkere Lebensdauer hat als die harmonische. Die Melodien haben weitgehend ihre alte, deutsche Form behalten, die Harmonik dagegen und die Singmanier haben fremde Elemente mit aufgenommen, allerdings nur soweit, als sie sich in die heimische Liedstruktur einbauen ließen. Die Sicherheit des musikalischen Empfindens, die diese Auswahl der Elemente bestimmt hat, das Artverwandte aufzunehmen und zugleich sich dem Artfremden zu verschließen, ist um so bewunderswerter, als hier im Laufe einer langen Entwicklung — von allen Seiten von fremdem Volkstum umgeben — kein rassenmusikalisches Programm bewußt erfüllt wurde, sondern eine ganz instinktive Haltung zum Ausdruck kam.

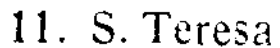
Zum rhythmischen Aufbau der Lieder sei bemerkt: Es wurde hier bewußt die in der vergleichenden Musikwissenschaft übliche photographisch strenge Wiedergabe des Rhythmus — im Gegensatz zu einer rationalisierten Darstellung — angestrebt. Sie vermittelt die wirkliche Singart besser als die schematisierende Darstellung. Bezeichnenderweise treten starke Unterschiede zwischen metrischem Schema und organischem Verlauf nur in der 2. (östlichen) Stilgruppe hervor. Beispiel 10 zeigt einen typischen Zug deutschen Singens, wenn die 6 Achtel im zweiten Takt zu 7 Achteln werden, indem der Spitzenton *a* auf dem Wort „die" (Artikel!) vor Taktschluß um ein Achtel verlängert wird. Dies zeigt das starke, strömende Übergewicht des musikalischen Ausdrucks gegenüber dem Text. Ein romanischer Sänger würde dies nicht tun. Die Verkürzung des folgenden Taktes auf fünf Achtel kann nicht als ein Aufholen der Zeit verstanden werden, weil sie im 2. Satzteil unmotiviert wäre. Zwischen „in der allerbesten Zeit" und „scheid ich von Dir" in Beispiel 11 sollten theoretisch vielleicht 2 Viertelpausen liegen. Der formale Parallelismus der beiden Teile läßt aber eine neue Gliederung entstehen, wobei der 2. Teil einfach eine russische (ukrainische?) Version des 1. (deutschen) Teils ist. In Beispiel 13 lösen sich $^6/_4$- und $^3/_4$-Takt ab. Beispiel 14 zeigt die (mir bis jetzt nur außerhalb Europas bekannte) Aufteilung von 8 Achteln in 2+3+3, den letzten Takt ausgenommen. Beispiel 15 läßt $^6/_8$ und $^3/_4$ wechseln. Nachher geraten die beiden Metren in Konflikt. Das 1. Viertel von „Immer" in den vorhergehenden Takt zu nehmen, wäre angesichts des gegebenen Stils und des Schlußtaktes sinnlos. Die linear bedingte Auswuchtung des Metrums scheint stark mit der Art des Musizierens germanischer Völker zusammenzuhängen. Außereuropäische Vergleiche bestätigen dies. Der Begriff „Auswuchtung" ist hier bewußt gewählt, um die besondere Art des rhythmischen

Vorgangs zu kennzeichnen, der an und für sich — aber mit ganz anderem dynamischen Hintergrund — auch bei verschiedenen anderen Völkern (z. B. Jungmalaien) vorkommt.




4. S. Teresa
1)
Ma-dam, Ma-dam, nach Hau-se sollst du kom-men, denn dein Mann und der ist
2)
krank. Ist er krank, so laßt ihn krank, so legt ihn auf die O-fen-bank! Und
3)
ich komm nicht, und ich komm nicht, und ich komm nicht nach Haus.
1)
2a)
3)
2b)
5. S. Teresa
Es war ein-mal ein klei-ner Mann. He! Juch-he! Ei-ne gro-ße Frau
wollt er han! No-te, No-te, No-te bum-sa-sa! Sack voll was Flöh!
6. S. Teresa
Es fuhr sich ein Baur, ei Han-sel wie Du sagst, in grü-nen Wald hin-
ein, ei Ni-kel wie Du glaubst. Es fuhr sich ein Baur in grü-nen Wald hin-
1.
2.
ein, mit Kut-schen und mit Wa- -gen. Es fuhr ein -gen.


7. S. Teresa
Die Kaf-fee-kann, die Kaf-fee-kann steht auf dem Fen-ster-brett. Die Zutt' ist ab, die
1)
2)
Zutt' ist ab, von Kaf-fee gar kei Red. Di - ri lei dam-dam di-ri usw.
Samara
3)
a
1)
2)
3)
8. S. Teresa
Schön Schätzchen was hab ich er - fah - ren, ja, ja er - fah - ren, was
hab ich er - fah - ren von Dir, hab ich er - fah - ren von Dir.
9. S. Teresa
Der gol - de - ne Ro - sen - kranz, be - setzt mit Per - len ganz, be-
setzt mit lau - ter E - del - ge - stein, ge - hört der Jung - frau rein.
10. S. Teresa
Wenn die A - bend - glocken läu - ten, die Na - tur, die geht zur Ruh. Vög-lein
sin - gen Ab-schieds - lie - der, Son - ne zieht nach We-sten zu.



11. S. Teresa

Nun Ad - jes jetzt zum Be - schluß! weil ich von Dir jetzt schei-den muß

1) in der al - ler - be - sten Zeit, scheid ich von Dir. 2) Weil ich von Dir jetzt

schei-den muß in der al - ler - be - sten Zeit! Scheid ich von Dir!

Var.:

1) spür ein falsch Ge-treu. Spür...

2) spür ein falsch Ge - treu, denn ich spür ein falsch Ge-treu! Spür ich an Dir!

12. S. Teresa

Kommt, ihr Ge - brü - der laßt uns zie-hen! Uns - re Päß 1) sein schon ge-schrie-ben.

Fort nach dem 2) bra - si - li - schen Ort, weil es gibt kein Win - ter dort.

1) 2)

13. S. Teresa

Das Schicksal wird keinen verschonen. Der Tod verfolgt Zep-ter und Kronen. Ei - - tel,

ei-tel ist zeit-li-ches Glück, al - les, al-les fällt wie-der zu-rück, fällt wieder zu-rück.


14. S. Teresa
An der Saa - le hel - lem Stran-de, ste - hen Bur - gen stolz und
kühn. Ih - re Mau - ern sind zer - fal - len; ein küh - ler Wind
streicht durch die Hal - len, Wol - ken zie - hen dar - ü - ber hin.
1)
15. S. Teresa
Es ist wahr-lich zum Er - bar - men, wie man heut die Leu - te
quält. Es ist kein Wun-der für die Ar - men, wenn je-de Lust zur Ar-beit
fehlt. Im - mer hin - ten-drein muß der Schul - ze sein. Je - der
Tag bringt neu - e La - sten, man kann we - der ruhn noch ra - sten.
16. Russen (Phon. Kom. 203)
1)
2)
3)


17. Russen (Phon. Findeisen 2, I)
1)
2)
3)
4)
5)
US
OS
1a)
1b
2)
3)
4a)
4b)
5a)
5b)
5c)
18. Russen (Phon. Findeisen 2, II)
19. Russen (Phon. Findeisen 38)
breiter
1)
1a)
2)
20. Weißrussen, Schalmeien (Phon. Lineff 2)
Str.
1 u. 2


Str. 1, 3
1)
3
2)
Str. 2
1)
2)

Über indische Musik

Von Hans Engel, Königsberg

Seit der Berliner Olympiade reiste bis zum 1. April 1938 die indische Tanztruppe Menaka in Europa mit ihren Darbietungen, vorwiegend in Deutschland, wo sie in den meisten größten Städten mit ungewöhnlichem Erfolg aufgetreten ist. Die Truppe veranstaltete über 650 Aufführungen. Ihre Musik dient in erster Linie der Begleitung der Tänze. Über die Tänze selbst soll hier nicht gesprochen werden. Die Leiterin der Truppe, Frau Menaka, mit bürgerlichem Namen Leila Sokhey, entstammt einer hohen brahminischen Kaste. Die beiden Tänzer der Truppe entstammen dagegen einer Tänzerfamilie. Der Tänzerberuf ist in Indien gesellschaftlich nicht geachtet, während die Musiker angesehen sind, im Gegensatz zu anderen orientalischen Ländern, beispielsweise Ägypten.

In den kurzen Darstellungen, die hier gegeben werden sollen, kommt es im Gegensatz zu den sonstigen Darstellungen der indischen Musik nicht auf die Vollständigkeit der Theorie an. Im Gegenteil: es handelt sich hier nicht um lehrhafte Theorie indischer Theoretiker, sondern um das praxisbedingte Wissen eines indischen Musikers von Rang. Dieser Musiker ist der Leiter der Musik der Truppe, Herr Ambik Majumdar, ein geistig ungemein hochstehender und vielseitig gebildeter Musiker, der in Indien hoch ausgezeichnet ist[1]. Die folgenden Darstellungen sind gewonnen aus Unterweisungen in indischer Musik, die Herr Majumdar dem Berichterstatter während eines durch die Erkrankung der Leiterin der Truppe erzwungenen Aufenthaltes in Königsberg (Pr.) im Winter 1937 mit unendlicher Geduld und selten anzutreffender Bereitwilligkeit erteilte und weiteren geduldigsten Erläuterungen und Vorführungen im Sommer 1938, wofür ihm an dieser Stelle herzlich gedankt sei. Nur in geringem Umfange sind die nachfolgenden Ausführungen nachträglich in den Tabellen und theoretischen Begründungen ergänzt.

Grundsätzlich scheint an den folgenden Darstellungen wichtig, daß sie wirklich der Praxis entspringen, denn wie alle orientalischen Theoretiker und Gelehrten scheinen die indischen viel gänzlich veraltetes Lehrgut der besonders zähen orientalischen Tradition weiterzuschleppen. Das zeigt sich auch in äußeren Dingen. So hat der Lehrer des Herrn Majumdar, der indische Gelehrte („Pandit") Bhatkande sein 1910 erschienenes Lehrbuch in Sanskritversen geschrieben, was etwa lateinischen Hexametern in einem Lehrbuch eines zeitgenössischen Italieners entsprechen würde.

Die praxisbedingten Darstellungen, die wir im folgenden geben, stehen in vielen wesentlichen Dingen im Gegensatz zu den wiederholten breiten Erläuterungen der indischen Theorie in der zugänglichen, von Europäern geschriebenen Literatur. Bei

---

[1] Er erhielt 1933 am Marris College of Hindusthani Music in Lucknow das Sangitavisarad-Diplom und die erstmals verliehene goldene Medaille.

einer Reihe der europäischen, besonders englischen Verfasser hat man den Eindruck, daß diese zwar philologisch, aber weniger musikalisch geschult sind. Herr Majumdar bestätigt meine Vermutung, daß die indischen Musiklehrer vielfach selbst Indern gegenüber ihr Wissen als Zunftgeheimnis betrachten, das sie nur dem eigenen indischen Schüler vermitteln. Ja, die älteste Generation der noch lebenden Musikgelehrten gibt ihr Wissen und ihren Schatz an Liedern nur dem eigenen Sohne oder Schwiegersohne preis, und ein sehr bekannter indischer Gelehrter hat von den Liedern seines älteren Meisters heimlich Gramophonaufnahmen gemacht, da selbst er sie nicht aufschreiben durfte. Diese Einstellung, nur Nahestehenden und Eingeweihten das Wissen zu vermitteln, die wir in unserer europäischen Musikgeschichte noch im 16. Jahrhundert in Italien finden[1], ist bei einem Inder der älteren Generation Engländern gegenüber verständlicherweise noch bestimmter. Herr Majumdar kennt Fälle, in denen die Wißbegier englischer Forscher von berühmten indischen Gelehrten nicht voll befriedigt wurde. So betrachtet denn Herr Majumdar die europäische Literatur über indische Musik recht kritisch. Die Hauptwerke dieser Literatur[2] konnten wir zusammen verfolgen, so vor allem

[1] „Nicht für tausend Dukaten hätte ich alle die Geheimnisse an die Öffentlichkeit gebracht, welche dieser Frate da preisgibt", sagte Constanzo Porta 1595 zu Padua beim Anblick von Zacconis Prattica musica, s. Ambros, Gesch. d. Musik IV[3], 1909, S. 694.

[2] Das Werk von C. R. Day, The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan, London 1891, war uns nicht zugänglich. Herr M. kannte es aus Indien und erklärte, daß Day, wie auch Strangways, zwar in Indien gewesen seien, trotzdem aber vieles falsch verstanden hätte. Die indischen Musiker lehnen diese Werke ab. In der Tat ergibt sich aus den Zitaten aus Day bei Abraham✡-Hornbostel (Phonographierte indische Melodien, Sammelbände f. vergl. Musikwiss. I, 1922, S. 253ff.), daß manches verfehlt sein muß. — Robert Lach hat in seinem Aufsatz in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, 1930[2], S. 18 ebenso alte Theoretiker benutzt und nicht die gegenwärtige Musikpraxis dargestellt. Die von ihm angegebene Einteilung in 6 *Ragas* und 36 *Raginis*, die sich auch bei anderen Autoren findet, ist veraltet und war tatsächlich auch im 17. Jahrhundert nicht im Gebrauch, wie die Lehrbücher des Ahobala, Srinivas, Lochana, Pundarika Vitthal u. a. beweisen. Die von Lach angegebenen Tonarten sind keine Tonarten, *Melas*, sondern *Ragas*. Die von ihm S. 22 zitierte Darstellung der *Talas* durch Adler✡ in dessen Buche „Der Stil in der Musik", I, 1929, S. 80, ist gänzlich mißverstanden, siehe unsere folgende Darstellung. Falsche Vorstellungen von dem Wesen eines *Ragas* hat auch Fritz Metzler, der an zwei Stellen (Deutsche Musikkultur I, 6, S. 364 und „Zur Tonalität des deutschen Volksliedes", 1938, S. 12) einen *Raga* aus Abraham-Hornbostel (a. a. O. bzw. erster Druck SIMG V., S. 367) zitiert. Erstens ist der von beiden Verfassern zitierte Gewährsmann nach den gebrachten Beispielen kein in der klassischen indischen Musik zuverlässig bewanderter Musiker. Der als Beispiel gebrachte *Raga* ist kein einwandfreies Beispiel für den *Raga Bhairava*, denn als hervortretender Ton ist hier *g* statt *as* öfters wiederholt. Die häufig wiederholte Wendung (*pakar e f g* ist Charakteristikum des *Raga Ramkeli*, der aus derselben Tonleiter (*Mela*) *Bhairava* gebildet wird. Im klassischen *Raga Bhairava* ist die charakteristische Wendung *e f as*, und *as* muß dabei in der oben beschriebenen Weise schwingen, ebenso das *des*:



Dies sind auch die charakteristischen Wendungen dieses *Raga*. Über diesen in der absteigenden Tonfolge von Halbton *as* nach abwärts (um etwa einen Viertelton?), in aufsteigender nach aufwärts schwingenden Ton ist unten S. 209 gesprochen. Dort handelt es sich allerdings um

A. H. Fox Strangways, The Hindu scale (SIMG 9. Lfr., 1907/8, S. 449 — desselben Buch, The Music of Hindustan, 1914, war uns erst nachträglich zugänglich — Herr Majumdar kannte es und macht dieselben Einwendungen) und Joanny Grosset, Inde, in: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, directeur Albert Lavignac, 1, 1913. Die Darstellung des historischen Teiles ist hier sehr gründlich, die der modernen Musik nicht zu brauchen. Ferner stand zur Verfügung: Curt Sachs✡[1], Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, Berlin 1915, O. Abraham✡ und E. v. Hornbostel, Phonographierte indische Melodien, Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, I. Band, 1922, S. 253 ff., Herbert A. Popley, The Music of India, Calcutta und London 1921. Die beste theoretische Darstellung, die historisch eingestellt ist, diejenige Grossets über die gegenwärtige indische Musik zu Rate ziehen zu wollen, wäre etwa so, wie wenn man Tinctoris zu Rate ziehen wollte, um sich über Richard Strauß zu orientieren. Die mannigfaltigen Widersprüche in Einzelheiten gehen öfters aber auch auf Unterschiede der Praxis zurück, denn in dem riesigen völkerreichen Indien gibt es keine genormte Musiktheorie, auch sind die Unterschiede zwischen der hohen Kunstmusik und volkstümlicherer Musik gewaltig. Die folgenden Darstellungen beziehen sich vorzugsweise auf die klassische Musik Nordindiens in der Gegenwart.

Stimmung und Tonsystem

Zunächst verleiten die genannten Darstellungen zu einer falschen Auffassung über das indische Tonsystem. Sämtliche europäischen Darstellungen indischer Musik gehen ausführlich auf die Einteilung der Oktave in *Srutis* ein. Sie legen dann die Srutieinteilung der Leiterbildung zugrunde. So gibt u. a. Grosset eine Einteilung der Oktave nach den 22 *Srutis* in Bruchzahlen, Logarithmen und

---

einen anderen *Raga* mit anderen Wendungen (Tongruppen). Hiervon abgesehen, glaubt Metzler aber, das ein *Raga* mit denselben Tonfolgen, eben denen, welche den entsprechenden des Chorales „Wer nur den lieben Gott läßt walten" ähnlich sind, jedesmal wiederholt wird. Dies ist aber ganz falsch. Die Zusammenstellungen der Töne, bis auf die wiederholten oben angegebenen Wendungen, werden in der Ragamusik jedesmal andere sein, so daß sich eine europäische Melodie überhaupt nicht mit ihr in Beziehung setzen läßt, da diese wenigstens innerhalb eines Zeitabschnittes und einer Landschaft jedesmal feststehend gleich gesungen wird. Dies ist nur bei *Dhrupada*-Liedern der Fall. Ferner wird bei Metzler (a. a. O., S. 24) wieder der Irrtum über die *Srutis* oder $^1/_4$ Töne wiederholt! In der indischen Musik gibt es kein „Distanzprinzip"! Literatur bei Moser, Musiklexikon 1935, S. 348 und Marius Schneider in Preuß, Konrad Theodor, Lehrbuch der Völkerkunde 1937, S. 161. Ich trage nach: Subrahmanya Ayyar, C., Music and numbers. In Calcutta Review XLXII, 197—212. Calcutta 1933. Ders.: Srutis in Carnatic music and the technique of violin play. Jorunal of the Music Academy, Madras 1931. — Sambamoorthy, P., Indian melodies in staff notation. — Wichtig dürfte die Kenntnis einer indischen Musikzeitschrift sein, die seit 1931 in englischer Sprache erschien: Sangeeta, a quarterly journal of Hindustani music. Published by Marris College of Hindustani Music. Lucknow, U. P. India (1. Heft lag mir vor). Sarasvati, B., Anthology of Vedic hymns. 2 vols. London 1936, Luzac. Gangoly, O. C., Ragas and raginis; a pictorial and iconographic study of Indian musical modes based on original sources. Vol. 1: Text history of ragas, iconography, ragmala texts and criticism. Vol. 2: Plates, photographs and colour plates, representing typical examples derived from private and public collections in India, Europe and America, Calcutta, Clive Press 1934.

[1] Bei sachlich notwendigen Erwähnungen von Arbeiten jüdischer Verfasser werden deren Namen durch einen jüdischen Stern gekennzeichnet.

Schwingungen. In der Tat lernen heute noch die indischen Musiker, die schon seit dem 2. Jahrhundert, seit dem Bharata gelehrte Einteilung in *Srutis*, bei der die Töne *Sa*, *Ma*, *Pa* vom vorhergehenden Tone durch je 4, *Ni* und *Ga* durch je 2, *Ri* und *Dha* durch je 3 *Srutis*-Intervalle getrennt sind. Wahrscheinlich haben diese *Srutis* einmal eine Maßeinheit dargestellt. Sicher ist, daß sie heute keinerlei Maßeinheit darstellen, da die Töne nach der reinen Stimmung gebildet werden (siehe weiter unten). Die Lehre der *Sruti*-Einteilung wird heute nur aus Tradition weitergeschleppt, wie der Orient überhaupt in theoretischen Lehren sehr konservativ ist. Da schon Ahobala (17. Jahrhundert) die Maße für die Einteilung der Bünde auf der *Vina* gibt, welche in der Hauptsache die reine Stimmung ergeben, so scheint schon damals die *Sruti*-Einteilung ohne Sinn gewesen zu sein. Die *Sruti*-Intervalle stimmten nicht einmal annähernd für die heutige Praxis, da z. B. der südindische Musiker heute noch die Intervalle sich in *Sruti*-Abständen von 4, 3, 2, 4, 4, 3, 2 sich folgen läßt, die Tonleiter aber *c*, *des*, *eses*, *f* ergibt. Die *Sruti*-Einteilung ist also heute zumindest ohne jeden Sinn. *Sruti* heißt heute allerdings, wie weiter unten gesagt werden wird, ein als Verzierung gebrauchtes Intervall, das kleiner als ein Halbton ist[1].

Die Tonleiter nach der *Sruti*-Einteilung

Suddha heißen die Haupttöne (eigentlich rein), *Vikrta* die Abweichungen.

Srutis	*Sarngadeva* (13. Jahrh. Südindien)	*Ahobala* (17. Jahrh. Nordindien)	Gegenwart
1			*Sa* (*c*)
2			
3			
4	*Suddha Sa* (*c*)	*Suddha Sa* (*c*)	
5			*Ri* (*d*)
6		*Komala Ri* (*Vikrta*) (*des*)	
7	*Suddha Ri*	*Suddha Ri* (*d*)	

[1] Die altindische Lehre der *Srutis* suchen v. Hornbostel und Lachmann ✡ (Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft, Jg. 1, 1933, S. 73ff., Das indische Tonsystem bei Bharata und sein Ursprung) zu ergründen. S. 74 versucht v. Hornbostel eine Darstellung der bei Bharata genannten *Sa-Grama* und *Ma-Grama*. Dabei setzt er fälschlich *Ni* gleich unserem *c* und beginnt somit die Tonleiter statt mit *sa* mit *ni*. Herr Majumdar macht sehr richtig darauf aufmerksam, daß *Ma-Grama* mit *Ma* beginnen müßte. Dadurch ergeben sich zwei Tongeschlechter, gewissermaßen dorisch und mixolydisch, wobei die Angabe Bharatas, daß bei dem *Ma-Grama* der Ton *Pa* nur 3 *Struti* statt 4 betragen soll, sinnvoll wird.

Srutis		3		2		4		4		3		2		4	
Sa-Grama	*sa*		*ri*		*ga*		*ma*		*pa*		*dha*		*ni*		*sa*
	(*c*		*d*		*es*		*f*		*g*		*a*		*b*		*c*)
Srutis		3		2		4		3		4		2		4	
Ma-Grama							*sa*		*ri*		*ga*		*ma*		*pa*
			dha		*ni*										
							(*c*		*d*		*e*		*f*		*g*
			a		*b*)										

Weiter scheint mir v. Hornbostels Versuch, eine Übereinstimmung zwischen den Zahlen der *Srutis* und denen der reinen Stimmung herzustellen, gewaltsam und nicht überzeugend! Wenn die *Srutis* eine Maßeinheit dargestellt haben, dann ist eben das Verhältnis 4:3:2 nicht dasselbe wie $^8/_9$ und $^4/_5$.

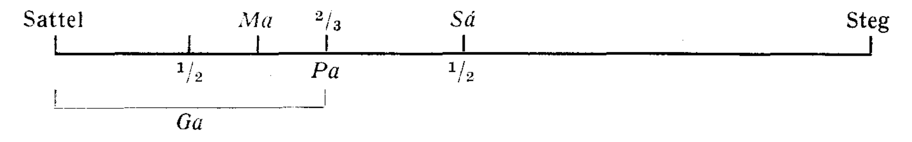
Srutis	*Sarngadeva* (13. Jahrh. Südindien)	*Ahobala* (17. Jahrh. Nordindien)	Gegenwart
8			*Ga* (*e*)
9	*Suddha Ga*	*Suddha Ga* (*es*)	
10	*Saddharana Ga* (*Vikrta*)	*Tivra Ga* (*e*)	*Ma* (*f*)
11	*Antara Ga* (*Vikrta*)		
12			
13	*Suddha Ma*	*Suddha Ma* (*f*)	
14			*Pa* (*g*)
15		*Tivratara Ma* (*fis*)	
16			
17	*Suddha Pa*	*Suddha Pa* (*g*)	
18			*Dha* (*a*)
19		*Komala Dha* (*Vikrta*) (*as*)	
20	*Suddha Dha*	*Suddha Dha* (*a*)	
21			*Ni* (*h*)
22	*Suddha Ni*	*Suddha Ni* (*b*)	
1	*Kaisika Ni* (*Vikrta*)	*Tivra Ni* (*Vikrta*) (*h*)	*Sa* (*c*)
2	*Kakali Ni* (*Vikrta*)		
3			
4	*Suddha Sa*	*Suddha Sa* (*c'*)	

Wie man sieht, rechnet die Gegenwart *Sa* von der ersten, die Vergangenheit von der vierten *Sruti* ab.

Die Stimmung, wie sie von Ahobala verlangt wird, beruht auf folgender Einteilung:

Sa (Oktave) kommt auf die Mitte der Saite zu liegen.
Ma kommt auf die Mitte zwischen *Sa* und *Sa'* zu liegen.

Die ganze Saite der Vina soll in drei Teile geteilt werden und am Ende des ersten Teiles soll *Pa* liegen. *Suddha Ga* liegt auf der Mitte zwischen *Sa* und *Pa*.



Auf dem ersten Abschnitt des zwischen *Sa* und *Pa* dreigeteilten Raumes soll *Ri* liegen.



Ebenso kommt *Dha* in den Raum zwischen *Pa* und *Sa* (Oktave) zu liegen. Der Platz des *Dha* ist in den Versen Ahobalas nicht genau beschrieben. Da aber nach seiner Lehre alle Töne in Quinten gestimmt werden müssen, wäre *Dha* $^2/_3$ von *Ri*, d. h. die Quinte.



Suddha Mi kommt auf den Platz nach den ersten zwei Teilen des dreigeteilten Raumes zwischen *Pa* und *Sa.*

Sa		*Pa*		*Ni*	*Sa*
ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ

Nehmen wir die Saitenlänge mit 36 an, ergeben sich die folgenden Maße:

Sa	*Ri*		*Ga*	*Ma*	*Pa*		*Dha*	*Ni*	*Sa*
36	32		30	27	24	($^{16}/_{27}$)	$21^1/_2$	20	18
$^8/_9$	$^5/_6$		$^3/_4$	$^2/_3$		($^{11}/_{12}$)	(22)	$^5/_9$	$^1/_2$

Die Töne sind hier diejenigen des natürlich-harmonischen Systems, das erzielt wird, indem man von *c* und *g* Terz und Quint nach aufwärts, von *c'* Terz und Quint nach abwärts gewinnt:

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c'*	*d'*	
24		30		36					Teilung im Verhältnis 4 : 5 : 6
	27			36		45		54	
			32		40		48		
24	27	30	32	36	40	45	48		
$^8/_9$	$^9/_{10}$	$^{15}/_{16}$	$^8/_9$	$^9/_{10}$	$^{15}/_{16}$	$^8/_9$	$^9/_{10}$		

Hierbei ergibt sich die Merkwürdigkeit, daß der Wert für *a* in diesem System nicht stimmt, denn *a* müßte als Quinte des Tones *d* $^3/_2$ von 27 sein, das ist 40,5, während 48:6 × 5 40 ergibt. Dieser einzige in diesem System nicht stimmende Wert in unserem indischen Maß ist als Quinte von *d* gewonnen, mithin eigentlich als pythagoreischer Wert ($^2/_3$)[1]. Dieses *a* (*Dha*) ist auch bei den indischen Theoretikern ein Streitpunkt.

Da die indische Musik keine Harmonik kennt, kommt eine Temperatur nicht in Frage und da der Umfang der theoretischen Tonleiter gering ist, kommen auch nicht die sich in der phythagoreischen Stimmung ergebenden Differenzen wie zwischen der zwölften Quint und 7. Oktave in Betracht. Die Maße weichen demnach nicht grundsätzlich von unseren ab.

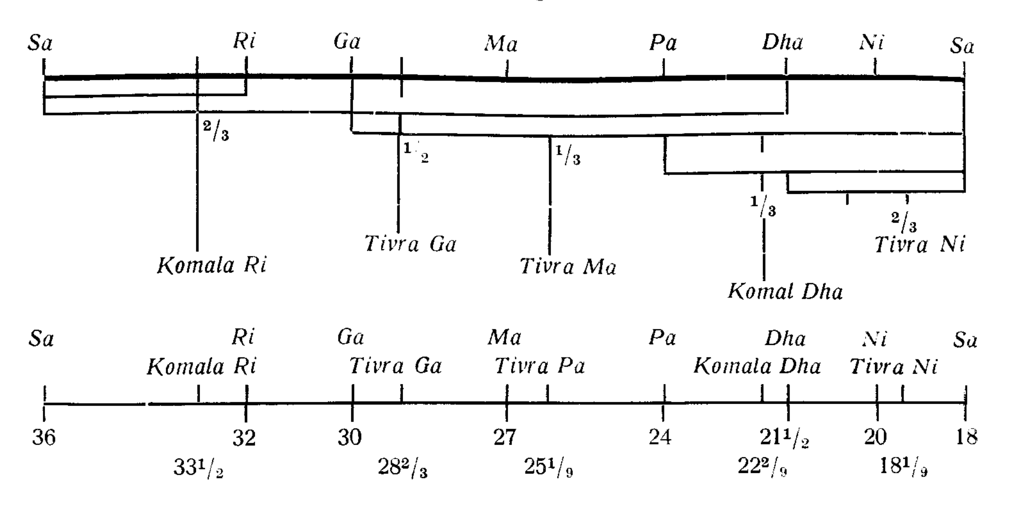
Für die Halb- oder Zwischentöne gibt Ahobala folgende Vorschriften: Teile den Raum zwischen Sattel und *Ri* in drei Teile und lege *Komala-Ri* an dem zweiten Teil fest.

Auf die Mitte zwischen Sattel und *Dha* stelle *Tivra Ga.* Auf das Ende des ersten Teiles des zwischen *ga* und *sa* (Oktave) dreigeteilten setze *Tivratara Ma.* Teile den Raum zwischen *Pa* und *Sa* in drei Teile und lege *Komal Dha* auf das Ende des ersten Teiles. Nachdem der Raum zwischen *Dha* und *Sa* (Oktave) dreimal geteilt ist, lege *Tivra Ni* auf den dritten Teil. Das ergibt nicht ganz stimmende Werte. Deshalb hat Srainivas (17. Jahrhundert), der sonst dieselben Maße gibt, gelehrt: Stimmen die *Suddha* und *Komalasvaras* nicht in Quinten, so rückt der Kluge diese um eine Gerste oder eine halbe Gerste zurecht.

(8 Gerste oder *Java* = 1 *Angula* = 0,019 m
12 *Angola* = 1 *Vitasti*
24 *Vitasti* = 1 *Hasta* = 0,455 m)

---

[1] Eine ausführliche Darstellung der Praxis und ihrer theoretischen Grundlagen beabsichtigt Herr Majumdar zu geben.



Tonleiter (*Melas*)

Auch die Darstellungen der *Melas* bei Grosset und anderen europäischen Forschern entsprechen nicht der Praxis. Die Tonleitern sind:

Unteres Tetrachord *Purvanga* (vorderes Glied)	Oberes Tetrachord *Uttaranga* (hinteres Glied)	In Südindien: *(Karnátaki)*	In Nordindien: *(Hindusthani)*
1. *c des eses f*	*g as bes c*	*Kanakangi*	nicht gebräuchlich
2. *c des es f*	*g as b c*	*Hanumattodi*	*Bhairabi*
3. *c des e f*	*g as h c*	*Mayamalavagauda*	*Bhairon*
4. *c d es f*	*g a b c*	*Kharaharapriya*	*Kafi*
5. *c d e f*	*g a h c*	*Dhirasankarabharana*	*Bilaval*
6. *c dis e f*	*g ais h c*	*Chalanata*	nicht gebräuchlich.

Dieselben Tonleitern sind theoretisch mit *fis* statt *f* möglich, also

7. *c des eses fis*	*g as bes h*	*Salaga*	nicht gebräuchlich
8. *c des es fis*	*g as b c*	*Bhavapriya*	„ „

usw.

Durch Kombination der Tetrachorde oder Tonleiterhälften also: I. 1. mit II. 2.—6. I. 2. mit II. 1. und 3.—6. usw. ergeben sich zweimal 36, zusammen 72 Tonleitermöglichkeiten.

In Nordindien sind aber außer den genannten nur gebräuchlich:

5.	I. 4. mit II. 2.:	*c d es f g as b c*	*Asavari*
6.	I. 5. „ II. 4.:	*c d e f g a b c*	*Khamaj*

Dazu mit *fis*:

7.	I. 2. „ II. 3.:	*c des es fis g as h c*	*Todi*
8.	I. 3. „ II. 3.:	*c des e fis g as h c*	*Purvi*
9.	I. 5. „ I. 5.:	*c d e fis g a h c*	*Kalyan*
10.	I. 3. „ II. 5.:	*c des e fis g a h c*	*Marva.*

Die anderen möglichen Kombinationen werden in Nordindien abgelehnt.

In Südindien sind die 72 *Melas* oder Tonleitern im Gebrauch. Aus jeder Tonleiter entstehen mehrere *Ragas*. Aber ein gewöhnlicher Sänger braucht nicht alle 72 zu können oder alle *Ragas* zu spielen oder zu singen. In Nordindien sind nur

32 *Melas* oder Tonleitern von den Musikstudierenden die gebräuchlichsten zu lernen, davon sind 10 im Gebrauch, weil diese 10 Tonleitern genügen, um 130 bis 150 *Ragas* zu bilden.

Bei der Behandlung der *Ragas* wird die Oktave statt in Tetrachorden in zwei Hälften zerlegt, die auch *Purvanga* und *Uttaranga* heißen und so lauten:

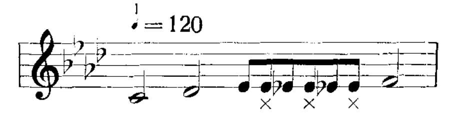
1. *c d e f g* 2. *f g a h c.*

Die Tonhöhe steht nicht fest, *c* ist nicht absolut gemeint. Die Tonbezeichnungen gelten nur relativ und die Tonhöhe wird sehr wechselnd genommen.

Auffallen muß, das die Inder diese Tonleitern immer als Ausschnitt unserer Tonleiter geben: das stimmt ganz mit den griechischen Transpositionsskalen überein. Die alten Inder rechneten ebenso wie die Griechen ihre Tonleitern von oben ab[1].

In der griechischen Musik bleibt die Tonika der unterste Ton der Transpositionsskalen, wogegen in der indischen Musik der Hauptton, d. h. der Schlußton eines *Ragas* meistens der erste oder der fünfte, manchmal auch der vierte oder dritte Ton des *Raga* ist. Der Hauptton im indischen Sinne, d. h. der häufigste und den *Raga* bestimmende Ton ist nicht der Schlußton im Sinne einer Tonika, sondern der Rezitationston, indisch der „Sprechende", *Vâdi,* genannt. Dieser ist im *Raga Kalyan* (*Mela Kalyana c d e fis g a h c*) *e,* im *Rag Bilaval* (*Mela Bilaval c d e f g a h c*) *a.*

Oben war von kleineren Intervallen als Halbtönen die Rede. Sie werden bei gewissen *Ragas* verwendet, z. B. aus der Tonleiter *Bhairabi* werden zwei verschiedene *Ragas* gebildet: 1. *Bhairabi* und 2. *Vilaskhani Todi.* Im *Raga Bhairabi* sind die Halbtöne *des, es, as, b* normal, während in *Bilaskani Todi* die Halbtöne in aufsteigender Bewegung etwas tiefer und in absteigender etwas höher sind. Der Ton wird nicht etwa tremoliert, sondern „schwingend" gesungen, so daß in gemäßigter Achtelbewegung (Viertel = etwa 60 MM) zwei oder dreimal der etwa um ein Achtelton tiefere bzw. höhere Ton gesungen wird:

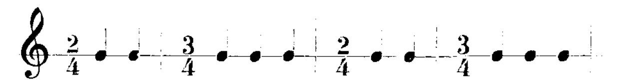


Dieser kleinere Intervall heißt heute *Sruti,* die Tonbewegung dabei *Gamak* (siehe unten). Neben diesen kleineren Schritten scheint die Praxis aber auch geringe, bewußte Hoch- und Tiefnahme der „Gefälligkeit" und Schönheit halber ganz individuell zu gestatten, wie dies Herr Majumdar demonstrierte. Die obigen kleineren Intervalle festzulegen durch genaue Messung, haben die indischen Musiker entgegen den Bemühungen von K. B. Deval und Clements, so auch Pandit Bhatkhande, der Lehrer des Herrn Majumdar, auf den Tonkünstlerversammlungen, All India Music Conference (*Nikhil Bharata Sangita Sabha*) in Baroda 1916 und Benares 1919 abgelehnt (die anderen Tagungen fanden in Lucknow 1925, Delhi 1918 und Benares 1934 statt, die nächste ist für 1940 vorgesehen).

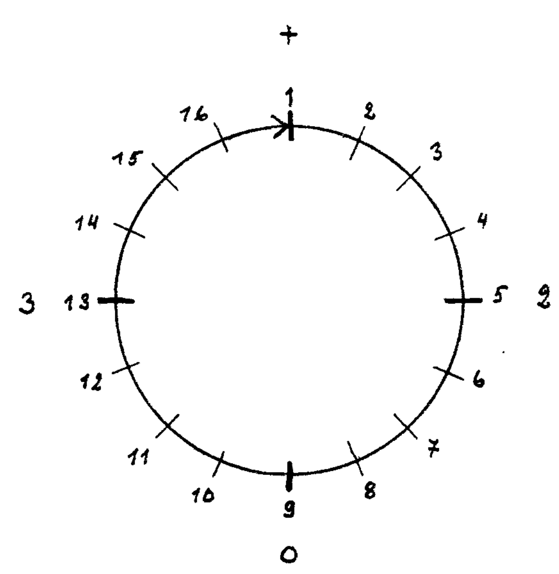
[1] Vgl. Aberts Darstellung in Adler, Hdb. der Musikgeschichte 1930², I, S. 41.

Takt (*Tala*)

Die praktische indische Musik der Gegenwart verwendet die nachfolgend dargestellten Taktarten, bei denen jede Zählunterteilung gleich lang ist, also in unseren Vierteln z. B. bei 6.



Diese Taktarten oder besser Zählperioden stellt der Inder in einer Kreisdarstellung dar, denn nach Ablauf fängt die Periode beliebig oft von vorn an. Beim Lernen werden die Zählgruppen (*Tala*) durch Klatschen markiert. Dabei wird aber nicht jede Gruppe markiert, sondern gewisse Gruppen werden nicht markiert und ausgelassen (*Khali*, d. i. 0), damit der Wiedereintritt der Periode nach einem solchen Ausfall durch die letzte Zählgruppe deutlich wird — denn bei oftmaliger Wiederholung gäbe es bald kein Gefühl mehr dafür, wann die Zählperiode wieder einsetzt. Zählt man die 1. Zählperiode einmal in mäßigem Tempo durch (etwa MM ♩ = 120) und markiert die Eintritte der Zählgruppen 1, 2 und 4 durch Klatschen, so wird man die Nützlichkeit dieses Verfahrens einsehen. Das Ausbleiben der Markierung ist eine Warnung, daß die letzte Zählgruppe (bzw. eine bestimmte) der Zählperiode einsetzen wird.



Die in Nordindien gebräuchlichsten *Talas* sind:

1. *Tritala*

+				2				0				3			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
na	*dhin*	*dhin*	*na*	*na*	*dhin*	*dhin*	*na*	*dha*	*tin*	*tin*	*na*	*na*	*dhin*	*dhin*	*na*

2. *Ektala*

+		0		2		0		3		4	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
dhin	*dhin*	*dhagi*	*tirakita*	*tu*	*na*	*kat*	*ta*	*dhagi*	*tirákita*	*dhin*	*dhagi.*

Wenn derselbe *Tala* langsam und mit *Dhrupada*-Liedern gespielt wird, so heißt der *Tala Chqutala.* Die *Bols* sind dann andere:

3. *Chautala*

+		0		2		0		3		4	
1	2 |	3	4 |	5	6 |	7	8 |	9	10 |	11	12
dha	*dha*	*den*	*ta*	*kita*	*ta*	*den*	*ta*	*tita*	*kata*	*gadi*	*gina*

4. *Adachautala*

+	2					3		0		4			
1	2 |	3	4 |	5	6 |	7	8 |	9	10 |	11	12 |	13	14 |
dhin	*trika*	*dhi*	*na*	*tu*	*na*	*kat*	*ta*	*trika*	*dhi*	*na*	*dhi*	*dhi*	*na*

5. *Dhamar*

+					2		0			3			
1	2	3	4	5 |	6	7 |	8	9	10 |	11	12	13	14 |
kat	*dhe*	*te*	*dhe*	*te*	*dha - - -*		*ga*	*ti*	*ta*	*ti*	*ta*	*ta - - - - -*	

6. *Jhampatala*

+		2			0		3		
1	2 |	3	4	5 |	6	7 |	8	9	10
dhin	*na*	*dhin*	*dhin*	*na*	*tin*	*na*	*dhin*	*dhin*	*na*

7 *Rupaka.*

+			2		3	
1	2	3 |	4	5 |	6	7 |
dhin	*dha*	*trika*	*dhin*	*dhin*	*dha*	*trika*

8. *Dipchandi*

+			2				0			3			
1	2	3 |	4	5	6	7 |	8	9	10 |	11	12	13	14
dha	*dhi - - - n*		*dha*	*ge*	*ti - - - n*		*na*	*ti - - - - n*		*dha*	*ge*	*dhi - - - - n*	

9. *Dadra*

+			0		
1	2	3 |	4	5	6 |
dha	*dhi*	*na*	*dha*	*tu*	*na*

10. *Kahrva*

+				0			
1	2	3	4 |	5	6	7	8
dha	*tin*	*na*	*tin*	*na*	*ka*	*dhi*	*na*

Die *Talas* haben für jeden Unterteil eine Silbe bzw. ein Taktwort, wie dies z. B. die Tonika-Do-Methode mit ihrem ta te, ta fa te fe usw. hat. Diese Taktsilben heißen *Bol.* Z. B.: *Tin, Ta, Na, Te, Kat, Dhin, Dha, Ghran* usw. Solche Taktsilben dienen auch und vor allem den in allen europäischen Darstellungen als merkwürdig hervorgehobenen Rhythmen im Takt, die durch die frei wechselnden Gegenbetonungen auffallen. Diese Rhythmen werden durch solche rhythmischen Silbenfolgen gelernt, die keinen Sinn haben oder heute mehr haben. Der Schüler spricht sie dem Lehrer langsam nach. Allmählich werden sie mit erstaunlicher Zungenfertigkeit äußerst schnell hervorgebracht. Die Akzente der Wörter geben die Gegenbetonungen. Ein virtuoser Trommelspieler soll 400—500 *Bols* können. Der Trommelkünstler unserer Truppe, der jedesmal auch bei uns Begeisterung und Da-capo mit seinem Solo erweckt, kann etwa 200—300.

Wie man die *Bols* den *Talas* unterlegt, zeige das folgende Beispiel:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	+				2				0			
	Na	*dhin*	*dhin*	*na* |	*na*	*dhin*	*dhin*	*na* |	*dha*	*tin*	*tin*	*na* |
1. mal	*Ghintira*	*kitatak*	*ta - - -*		*kata*	*gigi*	*dhi - - -* n		*nag*	*dhe*	*S*	*ta*
2. mal	*dhin*	*ta*	*kat*	*ti*	*ta*	*ghintira*	*kitatak*	*takita*	*dha*	*ghintira*	*kitatak*	*takita*

	13	14	15	16
	3			
	na	*dhin*	*dhin*	*na* |
1. mal	*dhin*	*tara - - - n*		*dha*
2. mal	*dha*	*ghintira*	*kitatak*	*takita* | *dha*

S bedeutet Verlängerung.

Diese Worte sind außerdem onomatopoetisch, sie ahmen die verschiedenen Nuancen des mit den ausgestreckten Fingern einzeln und dem Handballen hervorgebrachten Trommeltones nach. Der angegebene *Bol* gilt für den *Tala Trital* und *Ektal*. Der *Bol* wird dem *Tala* unterlegt, meist von der ersten oder dritten (indisch bei *O*, *Khali*) oder auch von jeder beliebigen, selbst Unterzählzahl (*Matra*) aus. Der Trommler kommt aber immer mit seinem *Bol* so aus, daß bei Wiederbeginn der Zählperiode der *Bol* fertig ist. Die Gegenbetonungen geben die oben angegebenen Wortakzente. Die so viel bestaunte Rhythmik der Inder mit ihren wechselnden Gegenbetonungen ist also an ein System gebunden, das lehr- und gedächtnismäßig aus Silbenfolgen besteht. Es handelt sich nicht um eine rechnerische Aufteilung des Taktes, wie die europäische Musik ihn seit der Mensuralnotation kennt. (Das System der *Talas* bei Grosset, S. 301 ist außer Gebrauch.)

Der indische Takt kennt also nicht die Regelmäßigkeit und Kraft der Ikten, die in der europäischen Musik etwa seit 1600 beginnt und seit der Stilwende 1750 mit seiner Regelmäßigkeit vorherrscht, die beinahe von der Quadratur des Taktes (in Abwandlung einer gebrauchten Kennzeichnung) sprechen ließe. Die ältere Musik kannte diese Militärmarschrhythmik nicht und Riemann und andere mit ihrer regelmäßigen Viertaktigkeit vergewaltigen die alte Musik schlechthin. Wie in der Mensuralmusik ist bei den Indern die Unterzählzeit nur Maß, Mensur, nicht Akzent. Von der Mensuralrhythmik unterscheidet sich die indische dadurch, daß, indisch betrachtet, die Mensural-Zählperiode nur eine Zählgruppe von 4 oder 3 oder 2 umfaßt, die indische dagegen mehrere Zählgruppen, die dazu noch ungleich lang sein können (vgl. die *Talas* 5, 6, 7, 9). Die Inder, die europäische Musik nicht näher kennen, sprechen auch von ihr wegwerfend als „home-sweet-home-Musik", anspielend auf das englische, vom Militär gesungene Lied und offensichtlich damit auf die für indisches Empfinden zunächst auffallende primitive Rhythmik.

Raga

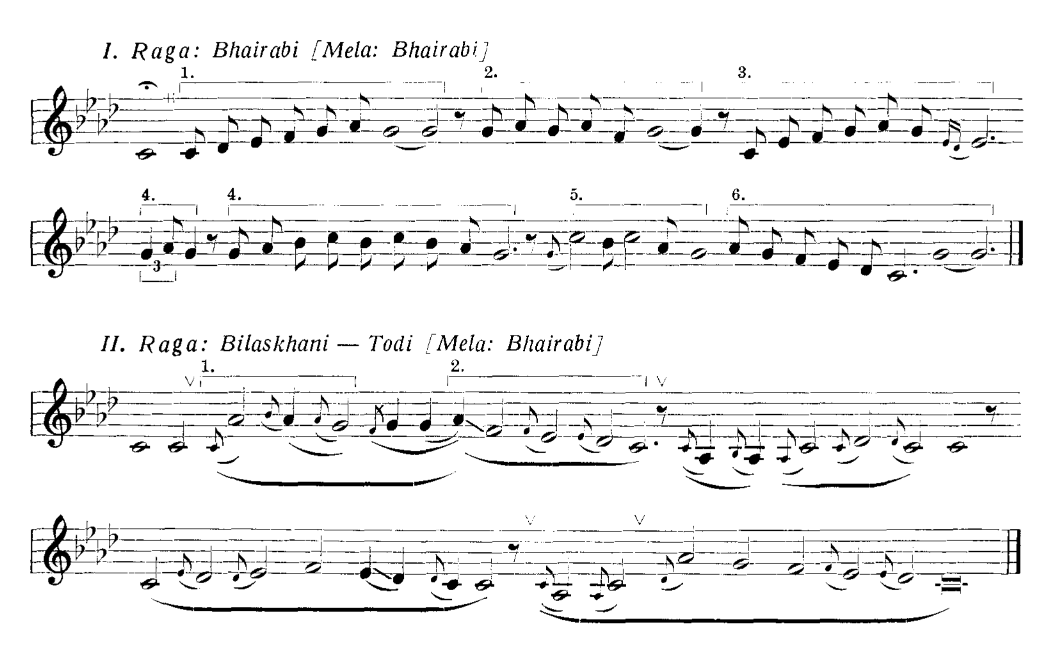
Raga ist ein Begriff, der für uns schwer zu definieren ist, weil etwas ihm entsprechendes in unserer Theorie fehlt[1]. Gevaert definierte ziemlich richtig[2]: „Les

[1] Raga bedeutet hier nicht „Farbe, Stimmung", wie v. Hornbostel in seiner Erklärung zu der Schallplattensammlung „Musik des Orients" angibt, sondern kommt von der Wurzel *ranj*, das ist erfreuen und bedeutet somit eigentlich, „das, was erfreuet". Abzulehnen ist der dort gebrauchte Vergleich, daß *Raga* etwa unserem „Schubertischen" für eines der Müllerlieder oder dem „Wienerischen" für einen Lannerwalzer entspräche. Das ist viel zu unbestimmt!

[2] Zitiert bei Grosset, S. 314.

Ragas ... sont des formules mélodiques, des thèmes (semblables aux anciennes types du plain-chant) sur lesquels les musiciens établissent sans cesse de nouveaux chants, en variant les rythmes, en ajoutant des melismes, bref en amplifiant la donnée première ...“ Nach unserem Gewährsmann Majumdar ist ein *Raga* eine abstrakte traditionelle Form, die sehr oft an die Tages- und Jahreszeiten gebunden ist (besonders in Nordindien)[1]. Nach der sanskritischen Definition ist ein *Raga* eine Art Tönezusammenstellung, die aus *Svara* und *Varna* besteht und die angenehm klingen soll. *Swara* und *Varna* sind Fachausdrücke, die jeder Studierende der Hindumusik kennen muß. *Svara* heißt Ton, *Varna* praktische Gesangsart. Es gibt vier *Varnas* 1. *Sthaya*, wenn ein Ton wiederholt gesungen wird, 2. *Arohi*, wenn Töne in aufsteigender Folge gesungen werden (z. B. *c d e f g h a c*), 3. *Avarohi*, wenn sie absteigend folgen (*c h a g f e d c*), 4. *Sanchari*, wenn sie auf- und absteigend folgen, z. B. *c d e f e d e f g f e d c*. *Varna* ist ein sehr wichtiger Begriff, denn *Varna* ist der entscheidende Faktor zwischen zwei *Ragas* aus derselben Tonleiter

Herr Majumdar improvisierte für unseren Aufnahmeapparat folgende *Ragas* textlos auf Silben *na* u. ä. über den durchklingenden Orgelpunkt der öfters angerissenen, stark weiterklingenden Tambura (*c*). Absolute Tonhöhe: *e*.



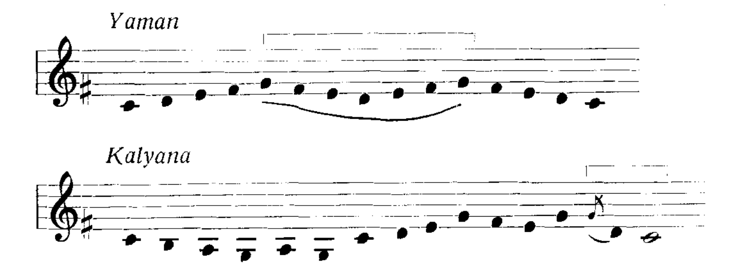
Beide *Raga* haben dieselbe (*mi*-)Tonleiter (*Mela*) *Bhairabi*. Es sind aber beides grundverschiedene *Ragas*. Der erste, *Raga Bhairabi*, geht in schnellerem Tempo (♩ etwa 120), der zweite in sehr langsamem (♩ etwa 80). Für die *Ragas* gibt es jeweils charakteristische Wendungen, heute *pakar*, das Halten, Sanskrit

[1] Irrtümlich glauben Abraham-Hornbostel, S. 283, an die Tageszeitenbindung aller Ragas, während dies nur für Nordindien zutrifft. Diese strenge Bindung der Ragas an die Tageszeiten erklärt Herr M. durch die Tatsache, daß in Nordindien Kunstmusik hauptsächlich an den Höfen gemacht wird, die strenges Zeremoniell haben.

graha, genannt. In *Raga* I ist charakteristisch die Wendung bei 1., in *Raga* II. die Wendungen 1. und 2. In I. wäre 1. eine *Murchana*, die immer aufsteigend sein muß, I. 1, 2, 3, 4, 5, 6, II. 1, 2 sind *Varnas*, von denen I. 1 *Arohi*, 2., 3., 4., 5. *Sanchari*, 6. *Avarohi* nach obiger Definition heißen. *Murchana* ist nach Herrn Majumdar eine zusammenhängende Gruppe (eigentlich von sieben aufsteigenden Tönen) in einem *Raga*, was wir unter Periode etwa als aufsteigende Periode verstehen würden. Charakteristisch für diese verschiedenen *Ragas* aus einer Tonleiter sind also die Wendungen, *pakar*, an denen man allein schon einen *Raga* erkennen könnte, da jeder *Raga* solche charakteristischen Wendungen hat, zweitens die Vortragsart, die im II. *Raga* sehr langsam, gedehnt, ist, und außerdem mit den hier durch kleine Vorschläge nur unvollkommen wiederzugebenden portamentoähnlichen Verschleifen mit leicht betontem Vorschlagston bestehen. Jede solche Ton-„Bewegung", Portamento, Tremolo oder ähnlich heißt *gamak*. Natürlich singt der Inder einen *Raga* jedesmal etwas anders, so hier Herr Majumdar den ersten ein zweites Mal:



Die beiden folgenden *Ragas*, *Yamana* und *Kalyana*, gehen auch aus derselben Tonleiter (*Kalyana*). Die beiden überklammerten Stellen sind die Charakteristika (*pakar*) dieser *Ragas*. Die Kürze dieser Tongruppen hindert nicht, daß sie als *Ragas* gelten. Ein *Raga* muß eine „vollkommene Entwicklung" gestatten.



Auch durch das Tempo ist ein *Raga* charakterisiert, ebenso wie durch den Vortrag. In allen *Ragas* aus fünftöniger Leiter werden die Töne durch Glissando verbunden, so in dem unten mitgeteilten Liede (*Nada-Veda*), nur in den *Ragas Saranga* und *Deskara* nicht. In dem *Raga Brindavani-Sarang* ist das Tempo schnell, ♪ etwa 160, und die Töne sind nicht gebunden:



Langsamer und gebunden vorgetragen ist diese Weise ein anderer *Raga*: *Madhamadhavi-Saranga.*

Über die gebrachten Definitionen hinaus ist ein *Raga* aber noch als eine abstrakte Form zu verstehen, die sich nicht klar beschreiben läßt. Z. B. gehören die auf unseren Schallplatten gesungenen *Ragas* derselben Tonleiter an und haben verschiedene *Vadis.* Sie haben manchmal dieselbe Tonkombination. Trotzdem ist aber für den indischen Musiker der Unterschied da, dem Kenner fühlbar, aber schwer zu beschreiben.

Eine interessante Frage wäre, ob ein *Raga* „Gestalt" im Sinne der Gestalttheorie wäre. „Form" in einem uns geläufigen musikalischen Sinne ist ein *Raga* nicht.

Die alten Theoretiker haben folgende Gesetze aufgestellt, die jeder *Raga* erfüllen muß: 1. der *Raga* soll aus einer Tonleiter, *Mela*, stammen. 2. Soll ein *Raga* sowohl auf,- wie absteigen. 3. Muß er eine „Gefälligkeit" enthalten. 4. Ein *Raga* muß mindestens aus fünf Tönen bestehen. 5. Darf in einem *Raga* der vierte und fünfte Ton des *Mela* nicht gleichzeitig ausfallen. 6. Zwei gleichnamige Töne dürfen sich nicht folgen (z. B. *c des d*).

Murchana (sprich: murtschana) ist nach Herrn Majumdar eine zusammenhängende Gruppe (eigentlich von 7 aufsteigenden Tönen) in einem *Raga*, was wir Periode nennen würden. *Murchanas* scheinen im (12. und) 13. Jahrhundert auch bei Bharata Tonleitern gewesen zu sein, die von jedem Ton aus gebildet werden konnten, also in der Oktave 7, und in 3 Oktaven, dem Umfang der indischen Musik in der Theorie, 21).

Der Begriff „Tonleiter" ist überhaupt ganz theoretisch. Der Inder spielt keine Tonleiter. Als bei der genannten öffentlichen Vorführung der Oboist (*Shanai*-Spieler) eine Tonleiter, *Mela*, vorführen sollte, war er nicht dazu zu bewegen. Er spielte einen improvisierten *Raga* aus dieser Tonleiter-*Mela*. Und Herr Majumdar singt auf eine unserer Schallplatten uns eine Tonleiter zu Demonstrationszwecken so:



In jedem *Mela* werden viele *Ragas* gesungen, in den *Melas Kafi* und *Bilaval* werden die meisten *Ragas*, in anderen, z. B. im *Mela Todi*, nur 3. In Nordindien sind etwa 150 *Ragas* gebräuchlich, die sich ungleich auf 10 gebräuchliche *Melas* verteilen. Die *Ragas* sind an den Text einigermaßen affektbezüglich gebunden, Liebeslieder werden auf den *Ragas* aus den *Melas Bhairabi*, *Kafi*, *Khamaj*, Trauerlieder auf *Bhairabi*, Liebeskummer auf *Bilaval*, heroische Stücke auf *Hindol* gesungen.

In der gegenwärtigen Hindustanimusik gibt es drei *Jatis* oder Klassen von *Ragas*: 1. *Odava*, fünftönige, 2. *Sadava*, sechstönige, 3. *Sampurna*, siebentönige. D. h. aus jeder Tonleiter können drei Arten von *Ragas* gebildet werden, bei denen von den sieben Tönen der Tonleiter je fünf, sechs oder alle sieben verwendet werden, z. B. von den Tönen *c d e f g a h c* können je fünf, nämlich:

c	*d*	*e*	*f*	*g*		
c	*d*	*e*	*f*		*a*	
c	*d*	*e*		*g*	*a*	
c	*d*		*f*	*g*	*a*	
c		*e*	*f*	*g*	*a*	
c	*d*	*e*	*f*			*h*
c	*d*	*e*		*g*		*h*

c	*d*		*f*	*g*		*h*
c		*e*	*f*	*g*		*h*
**c*	*d*	*e*			*a*	*h*
c	*d*			*g*	*a*	*h*
c		*e*	*f*		*a*	*h*
c	*d*			*g*	*a*	*h*
c			*f*	*g*	*a*	*h*

oder je sechs, nämlich:

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	
c	*d*	*e*	*f*	*g*		*h*
c	*d*	*e*	*f*		*a*	*h*

c	*d*	*e*		*g*	*a*	*h*
c	*d*		*f*	*g*	*a*	*h*
c		*e*	*f*	*g*	*a*	*h*

oder alle sieben verwendet werden. Es lassen sich nun diese drei Arten von *Jatis* folgendermaßen zusammenstellen, daß man aufwärts einen anderen *Jati* als abwärts verwendet, also verbindet. Es können aus einer Tonleiter (*Mela*) folgende *Ragas*, nämlich 484, entstehen:

Aus der Zusammenstellung von

	aufwärts			abwärts	
1.	einem siebentönigen	mit	einem	siebentönigen:	1 *Raga*
	,, ,,	,,	,,	sechstönigen:	6 *Ragas*
	,, ,,	,,	,,	fünftönigen:	15 ,,
2.	,, sechstönigen	,,	,,	siebentönigen:	6 ,,
	,, ,,	,,	,,	sechstönigen:	36 ,,
	,, ,,	,,	,,	fünftönigen:	90 ,,
3.	,, fünftönigen	,,	,,	siebentönigen:	15 ,,
	,, ,,	,,	,,	sechstönigen:	90 ,,
	,, ,,	,,	,,	fünftönigen:	225 ,,
				insgesamt:	484 *Ragas.*

In 72 Tonleitern sind daher 484 mal $72 = 34848$ *Ragas* möglich. (Allerdings fielen schon alle Kombinationen des mit * bezeichneten fünftönigen *Raga*, bei dem *f* und *g* fehlen, aus.) In Nordindien sind 150 gebräuchlich.

Ein und derselbe *Raga* wird niemals genau wie das letzte Mal gesungen. Das ist der wesentliche Unterschied gegenüber der europäischen Musikpraxis. Auch der Schüler, der einen *Raga* durch Nachsingen lernt, wiederholt ihn nie notengetreu, sondern dem allgemeinen Eindruck nach! Der *Raga* wird variiert, und zwar nicht, wie unsere klassische Variation es kennt, sondern vergleichbar vielleicht mit der alten Variationsweise vor 1600, welche die Haupttöne bringen muß, ohne auf ihre rhythmische Qualität und die Zusammenstellung der Töne achten zu müssen[1].

Es gibt freilich auch feststehende Melodien in unserem Sinne, Lieder, die fast nicht variiert werden oder doch nicht mehr als unsere Volkslieder in den verschiedenen Gauen. *Dhrupada* heißt fester Reim und bedeutet feststehende Melodie.

---

[1] Vgl. Engel in ZMW 12, 1929, S. 502. In der älteren Variation stehen zwischen den wichtigsten Tönen, die keineswegs im gleichen Zeitwert sich folgen müssen, sondern nur überhaupt in der Variation vorkommen müssen, melische Einschübe beliebiger Art.

Natürlich gibt es in Indien auch Komponisten und Kompositionen in unserem Sinne[1]. Allerdings ist der Sänger oder Spieler bei der Ausführung dieser Melodie nicht so an die Niederschrift gebunden, wie wir Europäer es heute sind[2]. Der Sänger oder Spieler ändert, wo es ihm anders besser gefällt. Z. B. singt Herr Majumdar das unten folgende Bengali-Nationallied, eine Komposition des bei uns in erster Linie als Dichter bekannten Dichtermusikers Rabindranath Tagore, etwas anders „weil es ihm so besser gefällt", in einer mehr freischwingenden Weise, als die in der Melismatik knappere Vortragsart der Schule Tagores. Herr Majumdar berichtet, daß er Tagore dessen Kompositionen auf seine eigene Weise frei geändert vorgesungen und damit den Beifall des Komponisten gefunden habe.

Notenschrift

Die heutige Notenschrift der Inder ist sehr einfach[3]. Es werden wie bei der deutschen Orgeltabulatur die Tonsilben, nämlich *Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni* geschrieben[4]. Eine absolute Tonhöhe gibt es nicht, auch nicht für die Notierung. Erhöhungen und Erniedrigungen werden durch Querstrich über bzw. unter den Silben angegeben. Doch gibt es keine Doppelerhöhungen und -erniedrigungen, so daß, wie die folgende Original- und Umschrift zeigt, entgegen der Orthographie z. B. statt *eses* in der ersten Zeile *ri* geschrieben, der Ton aber mündlich *ga* genannt wird. Die höhere Oktave wird durch einen Punkt über dem Tonnamen, die tiefere durch einen Punkt unter diesem gekennzeichnet. Auch das kommt in europäischen Tabulaturen vor, ebenso wie der Taktstrich, der in Liedern mit regelmäßigem Takt, wie das Beispiel *Nada-Veda* und die 3. Strophe des Bengaliliedes angibt, angewandt wird. Von den überreichen Verzierungen (*Kan*) werden nur die aller-

[1] Abraham-Hornbostel gehen gänzlich fehl, wenn sie S. 281 schreiben: „es gibt daher keine Komponisten in unserem Sinne".

[2] Die Musik der Exoten und hier im besonderen der Inder befindet sich in einem Stadium, das die europäische Musikpraxis sehr wohl gekannt hat. Man bedenke, daß erst seit rund 1820 die freien Verzierungen z. B. im öffentlichen Klaviervortrag unstatthaft werden. Noch Liszt hat in seiner Jugend Beethovens Werke verziert vorgetragen und Hummel gab Mozarts Konzerte erschwert überarbeitet heraus. Die Fiorituren bei Chopin sind der letzte, nun festgelegte Rest einer improvisierenden Verzierungskunst. Das Tempo wird mit Maelzels Metronom festgelegt, die Dynamik seit rund 1750. Die Freiheit oder Regelgebundenheit der Akzidentien im 16. Jahrhundert ist heute ein umstrittenes Problem, die Mensuration stellt die erste, durch die Mehrstimmigkeit notwendig gewordene Stufe der Fixierung dar. So ist jahrhundertweise die freie, durch Improvisation ausschmückende Wiedergabe in der Musik erstarrt. Ja noch die Meistersinger hatten die Regel, daß jeder Vortrag selbstschöpferisch sein müsse, auch bei Wiedergabe der „Töne". Dies ist etwa der Standpunkt der heutigen Inder, bei denen die „Blumen" ebenfalls noch wesentliches Vortragsmittel sind. In der Notation unterscheiden die Inder Weisen, die keine Takteinteilung brauchen und „Modi", wie in den beiden Beispielen gezeigt, ja selbst Abwechslung von rhythmisch freien und modalen Partien (gewissermaßen „Conductus"-Partien) kennt die moderne indische Musik.

[3] Auch die Ausführungen über indische Notenschrift bei Abraham-Hornbostel sind unzureichend, S. 256.

[4] Wie die deutsche Orgeltabulatur Tonbuchstaben verwendet. Für die Oktave verwendet die deutsche Orgeltabulatur Striche, die irische Striche und den Punkt (Wolf, Hdb. der Notationskunde, 1919, II, S. 29 u. 295, auch die spanische Klaviertabulatur hat diese Punkte, S. 267).

deutlich wahrnehmbarsten, also die wenigsten, notiert durch Hochstellung der Verzierungstöne, ein Vibratotriller durch eine Art Quilisma angedeutet. Diese Verzierungen bilden für unser Ohr den schwierigst wahrzunehmenden Teil der indischen Musik. Sie sind Gesangsmanieren, die fast ständig auf jedem längeren Ton und zwischen verbundenen Tönen gebraucht werden. In den Verzierungen können auch leiterfremde Töne angewandt werden. In den hier gegebenen Beispielen wird zum erstenmal die Musik in indischer Notation, die gewissermaßen nur das Gerüst der Melodie darstellt und in genauer, alle Verzierungen umfassenden Umschrift, wiedergegeben, an Hand der aufgenommenen Schallplatten und der so geduldigen Unterweisungen des Sängers.

Die Manieren werden natürlich in der Instrumentalmusik ebenso reich angewandt. Auf der *Dilruba* wird meist nur mit einem Finger, aufgelegt ohne Handstütze, manchmal auch mit zwei bis drei Fingern Tonfortschreitungen, also meist im Glissando gespielt, wobei bei gewissen Tönen, namentlich wohl Terz und Sext, und den Erhöhungen die Tonhöhe nicht absolut feststeht trotz der Bünde, sondern dem Geschmack des Schülers freisteht.

Diese Verzierungstechnik oder Vortragsmanier besteht aus Glissandi und Portamenti, Vibrato, Trillern, Vorschlägen. Nur die deutlichst hörbaren werden in der indischen Notation ausgeschrieben, nämlich Vorschläge, die wir als Sechzehntel schreiben würden. Man wird kaum eine einzige Fortschreitung von einer Note zur anderen hören, ohne daß entweder in langsamem Tempo ein Hinaufziehen mit sfz-Ansatz oder direkte, zwischen die Töne geschobene sehr rasche Verzierungsnoten bzw. -gruppen eingeschoben wären. Die Stimmlage ist der unseren nicht unähnlich[1]. Herr Majumdar ist Bariton, dessen bester Umfang *As–as'* ist, der aber bei einer zweiten Gelegenheit sein Tambura auf *E*, also eine Terz tiefer stimmte und entsprechend sang (bei der Aufnahme). Die dauernde Verzierung sei aufgezeigt an dem von Herrn Majumdar indisch notierten und übertragenen und dem nach Vortrag (und Platte) aufgezeichneten Liede (nebenstehend).

Es folgen nun zwei von Herrn Majumdar gesungene Lieder. Das erste ist ein bengalisches Nationallied, das teils in Bengalisch, teils in Sanskrit verfaßt ist und von Bankim Chandra Chattopâdhyâya (1838—1894) zuerst in seinem Roman „Anandamath" (Das Kloster der Wonne) veröffentlicht wurde. Die Komposition stammt von Rabindranath Tagore. Herr Majumdar singt es, wie oben erwähnt, etwas abweichend.

Die arabisch numerierten Zeilen sind Umschrift der indischen Notation des Herrn Majumdar, die römischen stellen die möglichst genaue Notenwiedergabe des Gesanges dar.

Der *Raga* ist *Des*, in dem heute meist Liebeslieder, auch Gebete gesungen werden. *Mela*: *Khamaj* (sprich Kamadsch). Das vorkommende *es* ist eine freie Abweichung. Der *Raga* ist gekennzeichnet durch folgende Wendungen (*Pakar*):

---

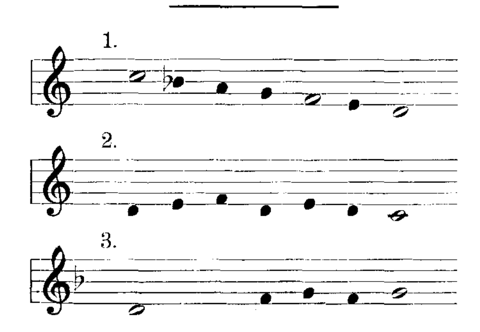
[1] Was Abraham-Hornbostel schon bemerken, S. 289. Die Klangfarbe ihrer Vokalmusik entspricht unserem Geschmack mehr, als beispielsweise die gequetschte Stimmgebung der Japaner oder das Falsett der Chinesen.

कर्नाटकी पद्धति मेलकरण

१	सा रे रे म	प ध ध सां
२	सा रे ग म	प ध नि सां
३	सा रे ग म	प ध नि सां
४	सा रे ग म	प ध नि सां
५	सा रे ग म	प ध नि सां
६	सा ग ग म	प ध ध सां

Umschrift: *Karnataki padhati Melakarana*

1.	*sa ri ri ma*	*pa dha dha sa*
2.	*sa ri ga ma*	*pa dha ni sa*
3.	*sa ri ga ma*	*pa dha ni sa*
4.	*sa ri ga ma*	*pa dha ni sa*
5.	*sa ri ga ma*	*pa dha ni sa*
6.	*sa ga ga ma*	*pa dha dha sa*



Diese Wendung muß bei aufsteigenden Perioden vorkommen.

Haupttöne sind Schlußton *d* und *c'*, der Ton *f* ist sehr wichtig und häufig. Er gibt dem *Raga* einen „starken" Charakter.

Rhythmisiert ist nur der Teil D, und zwar im *Tala Rupaka*, bei dem 3–2–2–3–2–2 sich folgen. Dieser *Tala* ist volkstümlich und erinnert wie auch der Stil der Melodie an die volkstümlichen Lieder, die *Kirtanas* heißen, und auch an *Bhakti*-Lieder, d. i. Lieder der (religiösen) Ergebenheit. Diese *Kirtanas* werden von den *Kirtanakaras* (*Kirtana*-Sänger) vorgetragen und enthalten Geschichten des Lebens des Gottes Krshna. Die *Dhrupadas* werden auch in diesem *Tala* gesungen.

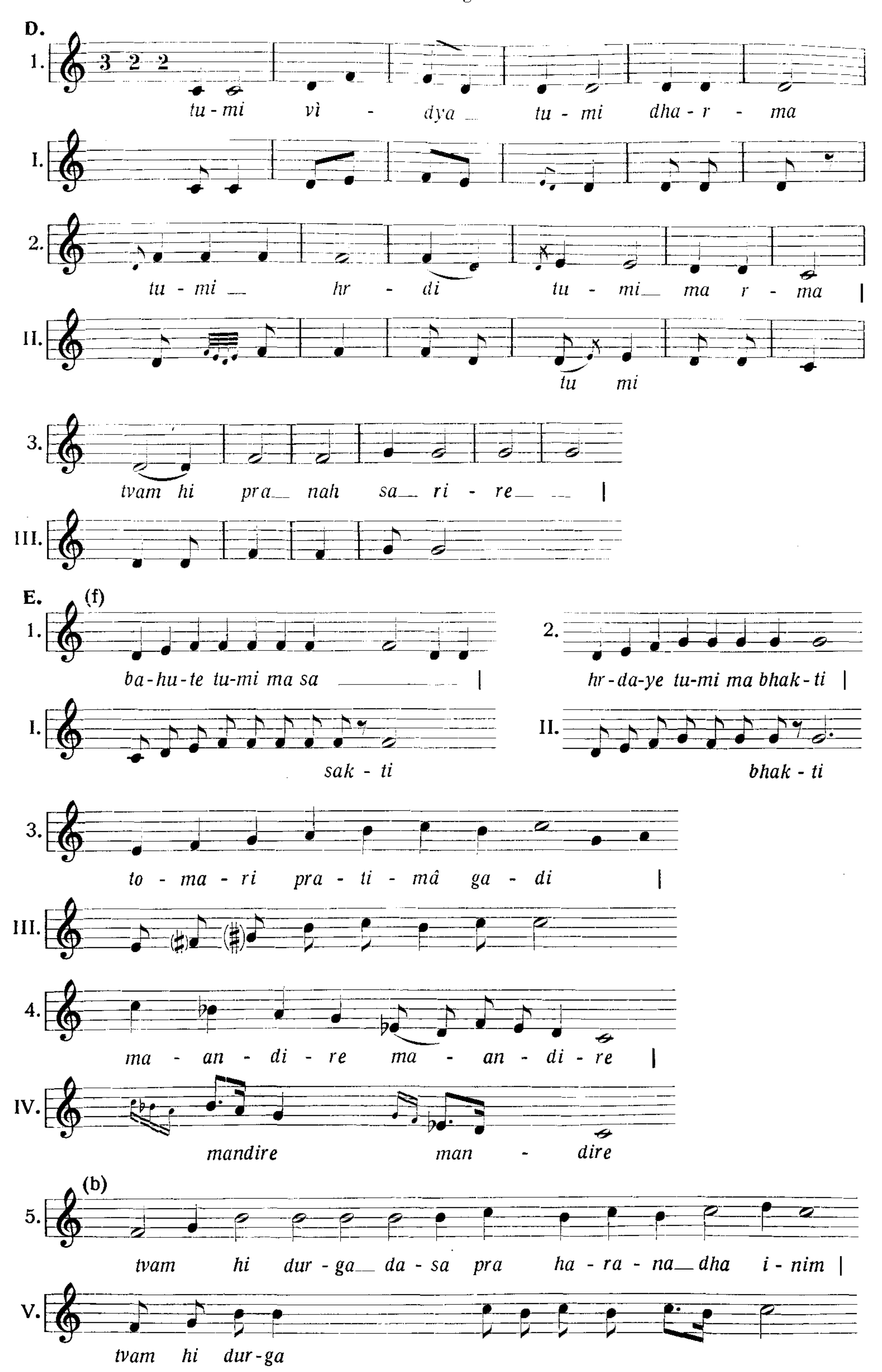
Herr Majumdar schrieb auch die rhythmisch freien, rezitativischen Teile andeutungsweise rhythmisch auf:

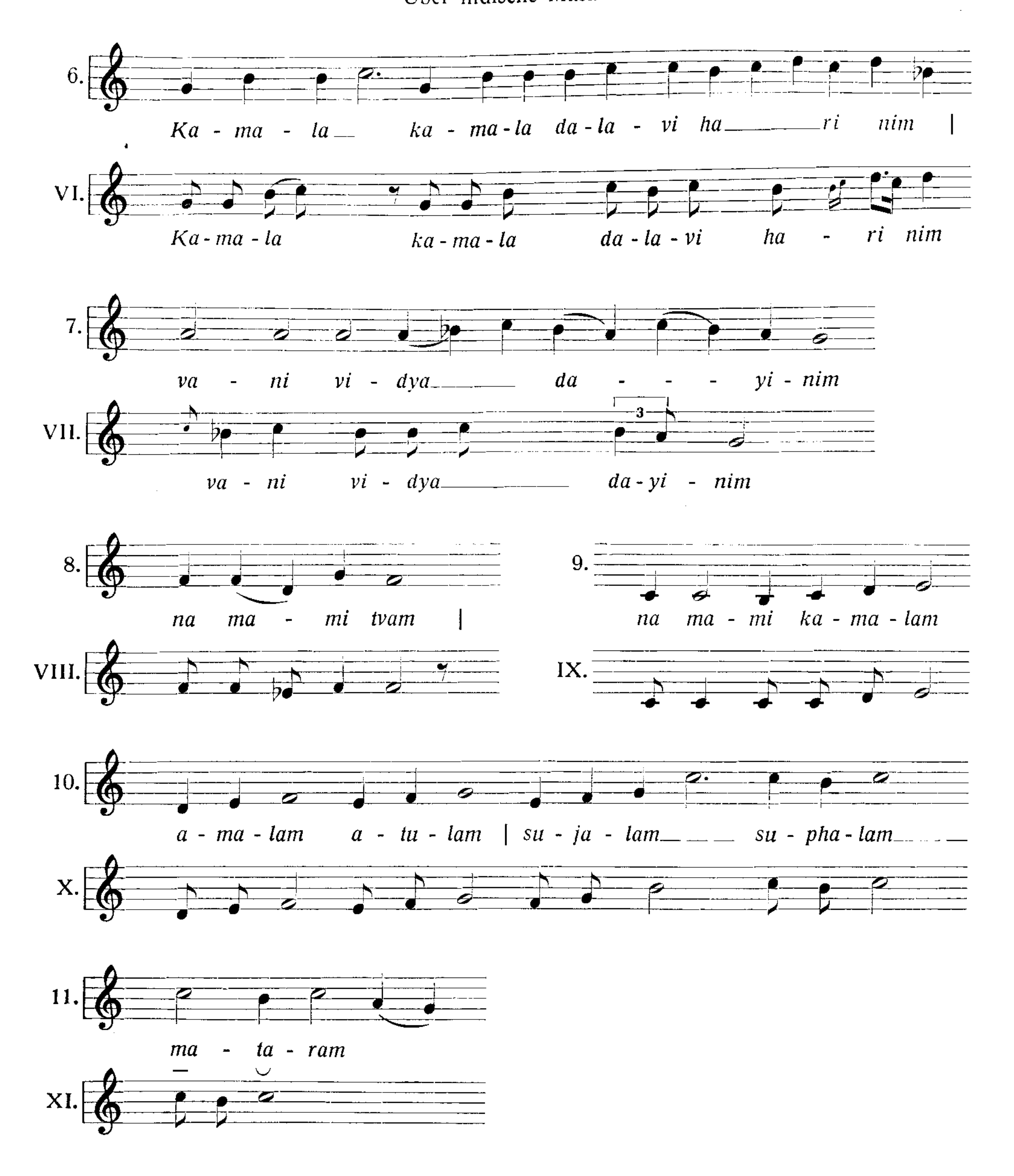
Noten: *sa - ni dha pa dha, ma - ga re - - -*
Text: *Ban- S -de S S S , ma- S -ta-ram S S S* usw.

wobei in der oberen Zeile die Striche die Verlängerung des vorhergehenden Tones bedeuten, in der unteren Zeile die Zeichen *S* das Fehlen einer neuen Silbe also Fortdauer.




Enjambement
6.
dru - ma - da - la so - bhi - nim | su - ha - si - nîm
VI.
7.
su - ma - dhu - ra bha - - si - nim |
VII.
8.
su - kha dam vara - dam ma - ta - ram |
VIII.
Refrain
I.
Ban - - de ma-ta-ram
C.
(b)
(IV).
sap - ta - ko - ti kan - tha ka-la ka-la ni - na - da-ka - ra - le |
(V).
dvi - sa - pta ko ti bhu - jair dhr - ta kha-ra ka - ra va - le |
(c)
a - va - la ke - na ma eta va - le |
ba - hu - ba - la dharì - nim na - ma - mi ta - ri - nim |
II.
ri - pu - da - la va ri - nim ma - ta - ram
(R)
bande mata ram


D.
1.
3 2 2
tu - mi vì - dya tu - mi dha - r - ma
I.
2.
tu - mi hr - di tu - mi ma r - ma
II.
tu mi
3.
tvam hi pra nah sa ri - re
III.
E.
(f)
1.
ba-hu-te tu-mi ma sa
2.
hr-da-ye tu-mi ma bhak-ti
I.
sak - ti
II.
bhak - ti
3.
to - ma - ri pra - ti - mâ ga - di
III.
4.
ma - an - di - re ma - an - di - re
IV.
mandire man - dire
(b)
5.
tvam hi dur - ga da - sa pra ha - ra - na dha i - nim
V.
tvam hi dur-ga



Übersetzung von Otto v. Glasenapp „Indische Gedichte aus vier Jahrtausenden“ (Berlin 1925), S. 121

(A) Ich grüße die Mutter,
Die wasserdurchfunkelte,
Reich mit köstlichen Früchten begabte
Und von Malayawinden gelabte,
Lieblich vom Grase umdunkelte.
Dich, deren Nächte im Mondenschein glänzen,
(B) Dich, die der Bäume Blätter bekränzen,
Dich, deren Sprache so süß erklingt,
Lächelnde, die uns den Segen bringt,
Freundlich erhörende, Wünsche gewährende,
Mutter ich grüße dich!

(C) 70 Millionen Kehlen, Mutter, deine Lieder singen,
Zweimal 70 Millionen Arme deine Schwerter schwingen,
Sprich, wie konntest du — ein Weib nur — Mutter, solche Macht erringen?
Ich verehre dich, die starke, die die Kraft im Arme trägt,
Die uns wird Erlösung bringen und der Feinde Macht zerschlägt.
(D) Du bist das Wissen, das Recht und die Pflicht,
Du bist das Herz und der Kern und das Licht,
Du bist der Atem, der Körper belebt,
(E) Du bist die Kraft, die die Arme hebt,
Von dir wird der Glaube im Herzen getragen,
Dein Bild soll von Tempel zu Tempel ragen.
Durga bist du, die in Waffen thront.
Du bist Kamala, die in dem Lotos wohnt,
Du bist Vani — Verehrung dir! — weisheitsreiche,
Kamala, reine und ohnegleiche,
Vom Wasser beglänzte,
Von Früchten umkränzte.
Ich grüße die Mutter.

Der Vortrag ist rezitativisch, an den Rezitationsstil erinnert auch das lange Aushalten der Verszeilen-Endsilben. Nur einmal (B 6) findet Enjambement statt.

Das Lied hat musikalisch die Form:

(A) Refrain — a, b — Refrain
(B) b (verlängert) — Refrain
(C) b — c
(D) d (rhythmisch)
(E) f — b (mit anderem Schluß, auf *f*, bei 8) g

Das in einzelnen Zeilen häufig auftretende *h* hat auch vortragliche Bedeutung, es drängt als quasi-Leitton zum *c'*, textlich begründet besonders in C IV, während das *b* in C VI die rhetorische Frage betont und textentsprechend die „weiche Wirkung", wie Herr Majumdar es bezeichnet, dieses *b* verwendet.

Der Fluß der einzelnen melodischen Glieder ist erstens durch den *Raga*, zweitens durch die Textrezitation bedingt. Mit den musikalischen Gliedern wird frei geschaltet, so in C, wo sich die Glieder aus IV, VI und nach neuen Teilen (c) II und III folgen. Sequenzen innerhalb der Glieder sind häufig, am eindrucksvollsten und ganz ausdrucksbedingt ist die aufsteigende Sequenz am Schluß, bei der die schmükkenden Beiwörter: *amalam*, *atulam*, *sujalam*, *suphalam* in schöner Steigerung auf den Schluß *mataram* (Mutter) hinführen.

In Bengalen wurde der Text auf eine andere Melodie gesungen, wie vor der Revolution 1905—1910. — Die Komposition Tagores gilt als sehr schön, doch hätte eben so gut ein anderer *Raga* dafür gewählt werden können. Das Verhältnis von Ton und Text ist ziemlich lose, auch der Vortrag ist nur zum Teil textbedingt, die Verzierungen etwa sind rein aus musikalischem „Wohlgefallen" gewählt[1].

Es folge noch ein anderes Lied, eine feststehende Weise, *Dhrupada*. Der Text lautet übersetzt:

Der Lieder-Veda sind endlos viele. Da sie fortwährend gesungen haben, sind sie alle müde: die Götter, die Menschen, die Weisen und die gewöhnlichen Leute.

---

[1] Die Töne 2 und 3 der Gruppe E III sind von schwer zu bestimmender Tonhöhe. Solche nach unserm Begriff „unsaubern" Intervalle sind an unwichtigen Stellen wie hier, nicht „falsch" und kein „Fehler".

Bei diesem *Raga, Hindola* (*Tala: Chautala*) werden alle Töne durch Schleifen, Glissando, der Stimme verbunden. Der Rhythmus ist zweitaktig.



चौताल ध्रुपद } राग हिंदोल — थाट कल्यान

Übertragung:

	+	0	2	0	3	4					
Noten:	sa S	sa sadha	sa ma dha	sa dha	ma ga	S sa	sa S	sa ga	S ga	ma dha	ma dha sa
Text:	Na -	da ve	- da	a prau	- mpa	- ra	ga -	ya ga	- ya	tha ke	- sar

				ma	sa			
S sa	sa ga	ga sa	sadha	dha	sa dha	ma ga	S sa	Chautal
- ba	su-ra	na ra	mu	ni	ja na	ma	na	Dhrupad

} *Raga Hindol — that Kalyan.*

Das Musizieren der Truppe Menaka

Orchestermusik ist nach Herrn Majumdar selten. Die Truppe Menaka spielte auf *Sarode* (Stimmung: *g, g, g, G, A, d, g, e,* Aliquotsaiten *g, g, fis, e, d, d*), *Shanai* (Oboe), *Tambura* (Stimmung: *G g g e*), Trommeln, *Tabla*, abgestimmte Kesseltrommel (für das große Solo gestimmt *G, A, H, D, e, g, a, h*), Doppelkonustrommel *Pakhawaj* und birmanische Glöckchen, *Ghanta* (Bronzeschüsseln, die mit der Öffnung nach unten auf einem Netz liegen) und ein Metallophon, *Patta Tarang*, gleich einem modernen Metallstabspiel chromatisch wie eine europäische Klaviatur, die Halbtöne in oberer Reihe liegend angeordnet. Das birmanische Glöckchen oder besser Bronzekessel hat Herr Majumdar eingeführt. Für das Zusammenspiel sind die Kompositionen, d. h. nach unserem Begriff die Grundmelodien, aufgeschrieben. Sie umfassen einen oder mehrere *Raga*. In einem der Stücke folgen sich vier verschiedene *Ragas* in verschiedenen Tonleitern (*Melas*). Die *Ragas* werden nun vom Tutti einstimmig durch abweichende Verzierungen der verschiedenen Spieler, heterophonisch oder von Gruppen einzelner Instrumente vorgetragen. Wenn eine Gruppe oder ein Solist lange genug gespielt hat, gibt der Leiter mit der Hand ein Zeichen. Es entstehen an Großformen ganz konzerthafte Formen, indem sich Tutti und Soli abwechseln: TSTSTST die stets das gleiche Grundthema spielen, oder auch Aneinanderreihung von Soli, so in dem Stück des Programmes, „Aus der Regenzeit" benannt, das mit Gesang, der fast immer von dem metallisch singenden Ton der Tambura mit Bordunbässen Grundton und Quart darunter, begleitet ist, eröffnet wird und mit dem virtuosen Trommelsolo auf den pentatonisch gestimmten Trommeln endet. Die Stimmung des Orchesters war an dem uns[1] gebotenen Abend auf *g* und *gis*. Auch bei völliger Improvisation, als welche man natürlich die in den Grundzügen, Melodien und Einteilung verabredeten und über 650mal gespielten Orchesterstücke nicht ansehen kann, als nämlich auf unseren Wunsch der Sänger *Ragas* improvisierte, ist Zusammenspiel möglich: Der *Sanai*-Spieler begleitete, indem er nach dem Gehör jede Wendung sogleich mitmachte (da sie für den gewählten *Raga* meist charakteristisch sind) allerdings doch mit einem solchen Zeitabstand, daß eine Art unfreiwilliger Kanon entstand. Der Sänger begleitete mit der linken Hand nach Anreißen der Saiten der *Tambura* die Linie der Melodie mit kleinen runden Bewegungen in der Luft, die nicht taktieren, sondern, wie er sich ausdrückt, die Kurven oder Perioden der Melodie angeben. Am fremdesten klingt der Vortrag der *Shanai* (Oboe), die überreichen Portamenti, die fast zwischen keinen Tonfolgen fehlen, die Art in der Tonstärke auf jedem Ton stark an- und abschwellen zu lassen, wirkt seltsam. Im Forte ist der Ton dieser Schalmei fast trompetenartig und auch europäisch gehört, schön.

Im Zusammenspiel ist der in folgenden Perioden stets wechselnde Klang der Lauten und Metallspiele, der eigentümlich stark metallisch durchklingenden Bordune der *Tambura* von großem Klangreiz. Namentlich am Sänger fällt die völlige Hingabe an die Musik auf. Am Schlusse scheint er, so sagen viele Beobachter, wie aus einem Trancezustand zu erwachen.

---

[1] Im Collegium musicum der Albertus-Universität in Königsberg (Pr.) am 3. XII. 1937.

Die Musiker

Unter den Musikern der Truppe sind zwei Typen vertreten. Die meisten sind Musiker aus Musikerfamilien, die zunftmäßige Musiker sind. So der *Shanai*-Spieler „Sheikh" Mahboob Ali aus Benares, der Mohammedaner ist. (Die Mohammedaner und Hindus vertragen sich, nebenbei gesagt, durchaus gut. Der Gegensatz zwischen beiden Religionen ist von den Engländern nach dem Grundsatz „divide et impera" absichtlich vertieft, ausgenützt und übertrieben dargestellt. Vater und Brüder sind Musiker. Er ist 24 Jahre alt. Der Trommler (*Pakhvaj* und *Tabla*) Vishnu Shirodekar aus Bombay, etwa 48 Jahre, ist ebenfalls aus einer Musikerfamilie. Der *Sarode*-Spieler Ustad Sakhawat Hussain Khan ist 48 Jahre, Mohammedaner, Lehrer an der Musikschule in Lucknow („Marris College of Hindustani Music"), aus einer Musikerfamilie. Der Trommler Janardan Abhyankar aus Ratnagir, ist Brahmine, 24 Jahre alt und *Shastri*, Gelehrter (auf einer Gelehrtenschule im Sanskrit gebildet). Er will nach seiner Rückkehr Musik studieren, denn Trommeln ist eine Kunst für sich. Ein Beweis, wie stark das Rhythmische systematisiert ist. Brahmine ist auch Kamal Ganguli aus Benares, 18 Jahre, er lernte beim Leiter der Truppe. Dieser stellt einen anderen Typ dar. Er ist, wie auch die an dritter und vierter Stelle genannten, nicht aus einer Musikerfamilie und ist allgemein gebildet. Man sieht, daß auch Brahminen, d. h. Angehörige der höchsten Kaste, Musiker werden, soziale Vorurteile also nicht gegen den Musikerberuf als solchen bestehen. Ambik Majumdar, 32 Jahre, stammt aus vermögendem Kaufmannshaus. Er hat in Kalkutta die Universität besucht, wo er hauptsächlich Geschichte und Literatur studierte und promovierte (Bachelor of Arts). Dann hat er auf der Universität die Rechte studiert und endlich sich der Musik gewidmet. Seine musikalische Ausbildung begann mit 15 Jahren zu Hause, wo er bei zwei Lehrern, die ins Haus kamen, 3 Jahre täglich Unterricht hatte, und fand ihren Abschluß durch ein fünfjähriges Studium an der Musikschule in Lucknow in Gesang. Herr Majumdar stellt also einen uns geläufigen, besonders unter den Kapellmeistern häufigen Typ dar. Zwar kannten vergangene Zeiten auch bei uns eine hohe Allgemeinbildung bei Musikern, in neuerer Zeit ist dieser Typ aber erst seit Mitte des vorigen Jahrhunderts häufiger. Man denke an Richard Wagners Schilderung dieses neuen Types in seiner Schrift „Über das Dirigieren" (wo allerdings im Besonderen der Typ Mendelssohn, also ein jüdischer Akademiker- und Intellektuellentyp dem handfesten Musiker alten Schlags gegenübergestellt wird). Die indische Allgemeinbildung in dieser intellektuellen Schicht besitzt ein geschichtlich sehr weit zurückreichendes Bildungsgut. So sang Herr Majumdar ohne Vorbereitung für unseren Aufnahmeapparat die ihm von dem Indologen der Universität Königsberg, Herrn Prof. v. Glasenapp, vorgelegten folgenden Texte: *Vidyâpati*, 14. Jahrhundert, *Nada veda* (*Dhrupada*), Kalidasa 4. Jahrhundert, *Gitagovinda*, Sanskrit, Singspiel, 11. Jahrhundert. Das entspräche etwa einem traditionellen Gesang von alt- und mittelhochdeutschen Texten! Welch ein Kulturgut wird hier noch lebendig gepflegt und, was für uns das wichtigste ist, gesungen! Die hohe Allgemeinbildung des Herrn Majumdar, der sicher einen nun internationalen Typ des akademischen Musikers darstellt, erstreckt sich auch

auf europäische Kultur, Geschichte und Philosophie im besonderen. Er hat in einem Jahre deutsch gelernt. Trotzdem ist seine Bildung völlig national. Europäische Musik hat er nicht gelernt. Deshalb waren seine Urteile besonders interessant. Wir sind gewohnt, über unsere Musik von Kennern und Laien, von Klugen und Törichten Urteile zu hören; aber alle sind sie nach ihrem Wissens- und Einsichtsgrad eben in unserer Musik erfahren und gebildet. Hier begegnet ein ungewöhnlich gebildeter und kluger, in seiner Musik als Meister geltender Musiker, der nichts von unserer Musik weiß, sondern nur hört. Er findet es sehr schwer für die Inder, aus einem Musikstück, insbesondere aus Orchestermusik die Melodie herauszuhören. Streicher findet er besser, reiner als das Klavier, bei dem ihn die temperierten Terzen und Quarten stören. Die Orchestermusik findet er unerträglich laut. Ihn stört das Mechanische, er findet unsere Musiker in der Wiedergabe bemitleidenswürdig unfrei (siehe oben!). Chormusik, und offenbar auch besonders imitatorische Stellen gefallen ihm sehr. Gar nicht gefällt ihm aber am Sologesang, daß die Töne so wenig verbunden — im Gegensatz zu dem indischen glissando-legato — oder gar staccato gesungen werden. Am Chorgesang erkennt er auch einen sozialen und nationalen Wert, der in Indien fehlt. Kennzeichnend für östliches Empfinden ist folgende Bemerkung: als er in der Schweiz zum ersten Male eine große Orgel gehört, sei er begeistert gewesen. Als er aber zur Orgel hinauf gegangen sei und diese ganze Musik von einem Manne gespielt gefunden hätte, sei er grenzenlos enttäuscht gewesen. Warum wir Wert darauf legten eine Maschine von solchen Ausmaßen zu konstruieren. Es sei dies der Mechanismus der europäischen Kultur und auch der überall hervortretende Machthunger des europäischen Menschen. Im Kaffeehaus frug er, warum eigentlich hier bei uns Musik gemacht würde? Dies sei doch Sünde. In Indien höre man stets nur zu, wenn musiziert würde. Auch stört ihn unser Klatschen als Beifallsbezeugung sehr.

Grundsätzliches

Für Untersuchung primitiver Musikkulturen ist die Schallplatte vielleicht am Platz, weil unentbehrlich. Anders bei fremden Hochkulturen! Diese lassen sich nur richtig verstehen, wenn man ihre Theorie und Praxis nach landesüblicher Art erlernt hat. Hier verführt die Schallplatte zu falschen Schlüssen. Es kommt auf die Idee der Musik an, wie sie in Hochkulturen auch des Orients theoretisch festgelegt ist. Ich spielte Herrn Majumdar Platten aus einer bekannten Sammlung vor[1]. Er

[1] Zu den beiden Schallplatten Vorderindien in „Musik des Orients", der von Hornbostel herausgegebenen Sammlung sagte er, daß die Schallplatte 17 nicht wie in Hornbostels Erklärungen zu der Sammlung „Musik des Orients", S. 19 (Odeon O. 5167) steht, *Raga*-Musik, d. h. klassische Musik ist, sondern volkstümliche Straßenmusik, *Ghazel* genannt. (Wie dieses Wort, sind viele musikalische Ausdrücke und Namen arabische Fremdwörter.) Auch ist die Tonleiter dort falsch angegeben. Platte 18 bringt ebenfalls keine klassische Kunst, sondern eine Musik, wie sie etwa Tanzmädchen (Prostituierte) vortragen. Der *Raga Bilaval* ist nicht eingehalten, wie schon in Hornbostels Tonangabe das Nebeneinander von *b* und *h* beweißt, es kommen *Varnas* aus *Khamaj* und *Kalyana* vor, eine fehlerhafte und im klassischen Stil verpönte Vermischung der *Ragas*.

lehnte den Sänger als einen Stümper ab. Exotische Kunstmusik muß qualitativ und für das Verständnis ebenso ernst genommen werden wie unsere Musik. Man stelle sich vor, ein Exote könnte europäische Schallplatten abschreiben und zöge seine theoretische und praktische Kenntnis unserer Musik daraus, womöglich von Aufnahmen dilettantischer, fehlerhafter Aufführungen! Es wäre für den genialsten Musiker unmöglich, auch nur ein ungefähres Bild unserer Musik zu bekommen. Es wäre überheblich von uns oder schulmeisterliches Unverständnis, in ähnlicher Weise vorzugehen. Um den Geist einer Kunst zu verstehen, muß man von der Bildungsmöglichkeit der Kunstlehre ausgehen. Dies ist beim Lernen des Künstlers nicht anders, als beim Studium exotischer Kunstmusik, die uns nur primitiv scheint, denn dem Mangel an uns gewohnten Eigenschaften steht der Besitz anderer, uns ungewohnter, gegenüber. Der Weg zu ihrer Erkenntnis kann nur durch ein ihrer Art gemäßes Erlernen gehen.

Die Gefahr der Europäisierung der indischen Musik, die manche fürchten, liegt wohl recht fern. Nach Herrn Majumdars Schilderung ist die indische Musikpflege höherer Art durchaus national, und daran wird sich nichts ändern, da die Inder ihre nationale Kultur sehr bewußt pflegen. Eine andere Frage ist, ob ein langsamer Einfluß und eine Übernahme gewisser Elemente der europäischen Musik grundsätzlich möglich ist. Herr Majumdar bejaht dies, trotzdem er jede Überfremdung grundsätzlich ablehnt.

Zu danken habe ich auch dem Indologen der Albertus-Universität in Königsberg, Herrn Prof. Dr. Helmuth v. Glasenapp, für freundliche Hilfe.

Die musikwissenschaftliche Forschung in Finnland

Von Toivo Haapanen, Helsinki

Über die musikwissenschaftliche Forschung in Finnland habe ich früher im „Bulletin de la Société Union Musicologique" (1923, I) und in den „Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft" (1929, Heft 3 und 4) kurze Angaben gemacht. Während sich diese beiden Aufsätze hauptsächlich darauf beschränkten, einzelne in bestimmten Jahren erschienene Arbeiten vorzuführen, mag es hier gestattet sein, die Entwicklung und die Leistungen der finnischen musikwissenschaftlichen Forschung etwas eingehender zu behandeln. Ich lasse dabei jedoch unberücksichtigt, was in unseren Denkmälern aus dem Mittelalter und der Reformationszeit an musiktheoretischem Material vorliegt, und begnüge mich in diesem Zusammenhang auch nur mit einem Hinweis auf die akademischen Dissertationen aus dem 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts, die an der Universität in Turku (Åbo) aus dem Gebiet der Musik vorgelegt worden sind (z. B. Henricus Munck, De usu organorum in templis, 1697).

*

Dagegen dürfte es angebracht sein, einen Blick auf die Entwicklung der Kenntnis der finnischen Volksmusik zu werfen. In den alten Volksrunen, aus denen Elias Lönnrot das *Kalevala*, das Volksepos Finnlands, zusammenstellte, besitzt das finnische Volk seit unvordenklichen Zeiten einen Schatz von Liedern, der schon früh auch die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gelenkt hat. Vom 17. Jahrhundert an wurde in mehreren Werken der besondere Bau dieser Dichtungsart beachtet, und am Ende des 18. Jahrhunderts macht Henrik Gabriel Porthan, der erste große Vertreter nationaler Wissenschaft in Finnland, in seinem Werke „De Poësi Fennica" (1766—1778) auch Angaben über die Melodien dieser alten Dichtung und über die volkstümlichen Musikinstrumente. Jakob Tengström (Universitätsprofessor, später Erzbischof) hielt 1795 in der Akademie für schöne Literatur in Stockholm einen Vortrag über die geselligen Vergnügungen und Unterhaltungen der alten Finnen, der 1802, auch mit einigen Melodiebeispielen versehen, im Druck erschien[1]. In demselben Jahre kam eine Reisebeschreibung von dem Italiener Giuseppe Acerbi[2] heraus, die Beispiele der finnischen Volksmelodien enthält. Aus etwas späterer Zeit, 1809, stammt Samuel Rinda-Nickolas handschriftliche Sammlung einer neueren Gattung von Volksmusik, auf der Violine gespielter Tanzmelodien. Von denen, die am Anfang des 19. Jahrhunderts Volksmelodien aufzeichneten, sind ferner zu nennen J. J. Pippingsköld, von dem der Deutsche H. R. von Schröter die Melodiebeispiele in seinem Buche „Finnische Runen" (1819) erhalten haben dürfte, und C. A. Gottlund, der in seinem Werke *Otava* (1831) Kantele- und Hornmelodien veröffentlichte und über dieselben sowohl hier[3] als in seiner Kritik[4] von Fr. Rühs' „Finland und seine Bewohner" eine Studie geschrieben hat. Gleichzeitig wendete sich die Aufmerksamkeit auch den geistlichen Volksmelodien zu, indem der Pastor Fr. O. Durchmann in Pohjanmaa

---

[1] *Kongl. Vitterhets Historie och Antiquitets Akademiens Handlingar,* Bd. 7.

[2] Travels through Sweden, Finland and Lapland to the North-Cape in the years 1798 and 1799.

[3] *Muistutuksia meijän vanhoista kansallisista soitoistamme* (Bemerkungen über unsere alten nationalen Instrumente).

[4] *Svensk Litt.-Tidn.* 1817, S. 339—343.

71 Melodien aufschrieb, die jedoch erst am Ende des Jahrhunderts gedruckt wurden. Von 1828 an führte Elias Lönnrot seine berühmten großen Sammelreisen aus, als deren Ergebnisse das *Kalevala* (1835) und die lyrische Lieder enthaltende Sammlung *Kanteletar* (1840) erschienen. Eine Beilage zu der *Kanteletar* bilden eine Anzahl Melodien von alten Runen und neueren Liedern, zu denen Lönnrot Bemerkungen macht und darauf hinweist, daß es in Finnland im Volke viele originelle, oft sehr schöne Melodien gebe, die man sammeln sollte. Er stellt die alten Runen den neueren Liedern voran und hebt hervor, daß in den letzteren die Melodie zur Hauptsache geworden sei, obwohl „in einem richtigen Liede keines von beiden, weder der Text noch die Melodie einseitig vorherrschen, sondern beide einträchtiglich und miteinander verbunden leben sollten".

Während des großen, immer mehr erstarkenden nationalen Erwachens im 19. Jahrhundert begann man nun immer systematischer auch der Aufbewahrung der Volksmelodien Beachtung zu schenken. In diesem Zusammenhang muß davon abgesehen werden, diese Sammelarbeit genauer zu verfolgen, die bis in unsere Zeit fortgedauert hat. Es sei nur erwähnt, daß ihre Leitung von der Finnischen Literaturgesellschaft (gegr. 1831) übernommen wurde und daß zu dieser Zeit mehrere Sammlungen, in denen die Volksmelodien mit Klavierbegleitung versehen waren, im Druck erschienen[1]. Einen wichtigen Gesichtspunkt stellten beim Sammeln und Herausgeben der Melodien damals noch der künstlerische Wert der Lieder und ihr vermuteter Ursprung dar. „Ich habe also", sagt R. Laethén 1871 in seiner Begutachtung einer an die Gesellschaft eingesandten Sammlung von Volksmelodien, „nach bestem Vermögen festzustellen versucht, was vom finnischen Volke geschaffen und was fremder Herkunft sein kann, damit nichts anderes überliefert werde, als was vollkommen zur geschichtlichen Quelle taugt." Später ist diese Auffassung gegenüber dem Grundsatz der Planmäßigkeit zurückgetreten, und als für die wissenschaftliche Forschung aufzeichnenswert sind natürlich alle vom Volke verwendeten Melodien betrachtet worden, und zwar womöglich mit allen Einzelheiten des Vortrags. Als Förderer einer wissenschaftlicheren Auffassung ist vor allem A. A. Borenius-Lähteenkorva zu nennen, dessen Hauptarbeit dem Sammeln von Volkspoesie galt, der sich aber auch auf dem Gebiet des Sammelns der Volksmusik bedeutende Verdienste erworben hat. An dem Einsammeln haben sich im ganzen mehrere hundert Personen beteiligt, und der Gesamtertrag der Arbeit war 1917, als A. O. Väisänens Studie über die Geschichte und die Ergebnisse des Sammelns erschien[2], 15740 Melodien, von denen 13932 in Finnland, 1420 in dem von Finnen bewohnten Ingermanland und 388 in Russisch-Karelien aufgezeichnet worden waren. Danach haben sich die Volksmelodiensammlungen noch beträchtlich vermehrt.

Dieser reiche Schatz von Volksmelodien ist der natürliche Ausgangspunkt für die nationale musikwissenschaftliche Forschung Finnlands gewesen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhob sich die Frage nach der Veröffentlichung des Materials zu wissenschaftlichen Zwecken. Der Gedanke war bereits 1867 in einem Komiteegutachten ausgesprochen worden und wurde als neuer Vorschlag 1886 in der Finnischen Literaturgesellschaft vorgebracht. Um die Angelegenheit vorzuberaten, wurde ein Ausschuß gewählt, der die Erweiterung und Sichtung des Materials in Angriff nahm. Die fremden Ursprungs verdächtigen und sonst bedeutungslosen Melodien wurden beiseite gelassen, die übrigen wurden in drei Gruppen geteilt: 1. Runenmelodien, 2. Melodien der eigentlichen Volkslieder und 3. Melodien der Nationaltänze. Der Ausschuß, dessen musikverständige Mitglieder Robert

---

[1] H. A. Reinholm, *Suomen kansan laulantoja* (1849). K. Collan, *Walituita Suomalaisia Kansan-Lauluja* (1855). F. W. Illberg, *Suomalaisia Kansan-Lauluja ja Soitelmia* (1867). L. Hämäläinen, *Suomalaisia Kansanlauluja ja Tanssia* (1868).

[2] A. O. Väisänen, *Suomen kansan sävelmäin keräys. Vaiheet ja tulokset.*

Kajanus, P. J. Hannikainen, R. Laethén und A. A. Borenius-Lähteenkorva waren, gab 1888 zwei Hefte Volksliedmelodien heraus, womit die Publikationstätigkeit für diesmal aufhörte. In den neunziger Jahren kam zu den genannten Gruppen noch eine vierte hinzu, die geistlichen Volksmelodien, um deren Einsammlung in den Gegenden, wo sich die mächtigen volkstümlichen geistlichen Erweckungsbewegungen ausgewirkt hatten, sich namentlich Ilmari Krohn und Mikael Nyberg verdient gemacht haben. In Ilmari Krohn erhielt die Finnische Literaturgesellschaft dann auch einen Herausgeber der Melodiensammlungen, und die von ihm bei seiner Publikationstätigkeit angewandte wissenschaftliche Methode erregte Aufsehen und diente auch im Ausland als Vorbild für Veröffentlichungen von Volksmelodien[1].

Als erste von Krohn besorgte Veröffentlichung erschien 1893 eine Sammlung von Tanzmelodien (*Suomen Kansan Sävelmiä* III[2]). Da nur eine Auswahl aus den Sammlungen gedruckt wurde — unter anderem wurden alle Polkas weggelassen, weil sie erst spät in Aufnahme gekommen sind — und da nachmals große Mengen von Tanzmelodien gesammelt worden sind, enthält dieser Band in Wirklichkeit nur einen verhältnismäßig geringen Teil der in Finnland gesammelten Tanzmelodien des Volkes. Als nächster von Krohn herausgegebener Band begann 1898 eine umfangreiche Sammlung geistlicher Melodien (*Suomen Kansan Sävelmiä* I) zu erscheinen. Das Material ist in drei Abschnitte gruppiert: 1. Choralvarianten, 2. Varianten weltlicher Melodien und 3. selbständige geistliche Melodien. Der dritte Abschnitt gliedert sich wieder in drei Gruppen: zweistrophige, vierstrophige oder Typen anderer Art. Auf diese Sammlungen geistlicher Volksmelodien bezieht sich die akademische Dissertation Krohns „Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finland" (1899), eine Untersuchung, die mit Recht als das eigentlich bahnbrechende Werk auf dem Gebiet der modernen Musikwissenschaft in Finnland angesehen werden kann. Ilmari Krohn habilitierte sich 1900 als Dozent an der Universität zu Helsinki und begann damit eine Lehrtätigkeit, die bis 1935 dauerte — von 1918 an bekleidete Krohn eine persönliche Professur — und die sich zum wirklichen Grundstock alles dessen gestaltet hat, was in Finnland während der letzten Jahrzehnte auf dem Gebiet der Musikwissenschaft geleistet worden ist.

Die einmal in Gang gesetzte Veröffentlichung der Volksmelodien ist von der Finnischen Literaturgesellschaft in mehreren Etappen fortgesetzt worden. 1904 wurde mit der Herausgabe der zweiten, größten Gruppe, der der eigentlichen Liedermelodien (*Suomen Kansan Sävelmiä* II) begonnen. Im ersten Heft der Arbeit setzt Krohn das System auseinander, das er für die Gliederung dieses umfangreichen Bandes der Sammlung angewandt hat. Da die Lieder meist vier Zeilen haben, nahm Krohn zum Einteilungsgrund die Kadenzen dieser Zeilen, wobei er die Melodien nach der letzten Kadenz in Hauptgruppen und nach der 2., 1. und 3. Kadenz sowie schließlich nach der Tonart und dem melodischen Ambitus in Untergruppen zerlegte. Auf diese Weise ergab sich eine „lexikalische" Gruppierung der Melodien, auf Grund deren sich bestimmte Melodientypen leicht in der Sammlung auffinden lassen[3]. Die Herausgabe dieser Gruppe von Volksmelodien wurde bis 1912 und neuerdings bis 1932/33 fortgesetzt; sie umfaßt im ganzen etwa 5000 Melodien.

---

[1] Vgl. Béla Bartók, Das ungarische Volkslied, S. 7.

[2] Die Einleitungen und Erläuterungen dieses ganzen Sammelwerkes sind in zwei Sprachen, finnisch und deutsch, gedruckt.

[3] Vgl. I. Krohn, Welches ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Melodien nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? (Sammelbände der IMG IV, 4, 1903).

Unterdessen war auch die Gruppe der Runenmelodien Gegenstand des Ordnens, der Publikationstätigkeit und der Forschung geworden. Krohns Schüler Dr. Armas Launis gab 1910 die Runenmelodien Ingermanlands heraus (*Suomen Kansan Sävelmiä* IV, 1), insgesamt annähernd tausend Melodien. In der Anordnung der Sammlung ist gleichfalls die lexikalische Methode befolgt, die jedoch hier, wegen der Art der Melodien, eine andere als die bei den Liedermelodien angewandte ist. Die Hauptgruppen sind: 1. Klagemelodien, 2. Kindermelodien, 3. eigentliche Runenmelodien; in den Untergruppierungen ist besonders auch der formale Bau der Melodien berücksichtigt. Der zweite Teil desselben Bandes, die Runenmelodien Kareliens (*Suomen Kansan Sävelmiä* IV, 2), erschien, ebenfalls von Dr. Launis herausgegeben, 1930 und enthält 832 Melodien. In seiner Dissertation, die der Untersuchung der Runenmelodien gewidmet ist[1], hat Launis auch die estnischen Runenmelodien herangezogen, die sich eng an die finnischen anschließen und zusammen mit diesen den Melodienbestand der alten bodenständigen Dichtung der finnischen Völker bilden[2]. Das Wesentliche der Untersuchung besteht in der Klassifizierung dieses im ganzen etwa 2800 Melodien umfassenden Materials in verschiedene Typen vor allem auf Grund des rhythmischen Baues, in der Darlegung des melodischen Baues der Melodien und in dem Nachweis der Verbreitung der verschiedenen Typen. Eine vergleichende Übersicht der Typen und Andeutungen über das Alter und die Entstehung der Runenmelodien nebst ihrem Verhältnis zu Melodien anderer Völker schließen diese für die Kenntnis der Runenmelodien grundlegende Untersuchung ab.

Die Monumentalpublikation der Melodien des finnischen Volkes ist um eine fünfte Gruppe bereichert worden mit den Melodien für alte Volksinstrumente, die Kantele und die Streichleier, die Dr. A. O. Väisänen 1928 herausgab (*Suomen Kansan Sävelmiä* V: *Kantele- ja jouhikkosävelmiä*). Der alte volkstümliche Gebrauch dieser Instrumente ist schon seit langem im Schwinden, und ältere Aufzeichnungen von Kantelemelodien sind recht spärlich erhalten. Der Herausgeber selbst hat den größten Teil seiner 280 Melodien enthaltenden Sammlung zusammengebracht, vor allem in Karelien, wo es noch 1917/17 spielkundige Leute gab. In der Veröffentlichung sind in vorbildlicher Weise auch Mitteilungen über die Spieler sowie über diese originellen Instrumente und ihre volkstümliche Spieltechnik gemacht.

Väisänen ist außerhalb dieser Veröffentlichung in mehreren ausgezeichneten Studien an das interessante und schwierige Problem über die Herkunft der *Kantele* herangetreten. Das Instrument ist ja eine Form des uralten und weitverbreiteten Psalteriums. Es kommt bei den finnischen Völkern und den baltischen (Letten, Litauern) vor und spielt in der finnischen Volkspoesie eine wichtige Rolle. Seine Beziehungen zu den anderen Instrumenten derselben Sippe lassen sich jedoch schwer aufklären. Väisänen hat einerseits die Äußerungen der finnischen und estnischen Volksrunen über die Kantele untersucht und sie mit dem uns erhaltenen Gegenstandsmaterial verglichen[3] und anderseits das Problem durch Untersuchungen abgegrenzt, die sich auf gewisse andere volkstümliche, mehr oder weniger mit der Kantele verwandte Instrumente bezogen haben[4]. Wichtig ist das Ergebnis, zu dem

---

[1] Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien (1910).

[2] Launis hat später auch eine Ausgabe estnischer Melodien zum Druck befördert: *Eesti runoviisid* (*Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus*, 1930).

[3] *Kantelerunojen todellisuuspohja* (*Kalevalaseuran Vuosikirja* 8, 1928). *Kantele y. m. soittimet suomalaisissa arvoituksissa* (ebenda 13, 1933). Wirklichkeitsgrund der finnisch-estnischen Kantelerunen (Acta ethnologica 1938).

[4] Das Zupfinstrument Gusli bei den Wolgavölkern (Mémoires de la Société Finno-ougrienne LVIII, 1928). Die Leier der Ob-ugrischen Völker (Eurasia septentrionalis antiqua VI, 1930).

er gekommen ist, daß nämlich die finnisch-baltische Kantele und die russische Gusli, so nahe sie auch miteinander verwandt sind, in Europa ihre getrennte Geschichte haben.

Väisänen, der selbst insgesamt um eintausend Volksmelodien gesammelt hat, hat in verschiedenen Untersuchungen auch andre Fragen aus dem Gebiet der finnischen Volksmelodien behandelt. Er richtete die Aufmerksamkeit auf die in Ostkarelien angetroffenen *joiku*, eine Art improvisierender Prosadichtung, gesungen auf rezitativartigen Melodien, — dem Namen und dem Gebrauch nach verwandt mit den lappischen *Juoigos* (vgl. unten) — und sprach den Gedanken aus, daß in diesen Liedern, ebenso wie in den ihnen baulich nahestehenden Klageliedern, eine Schicht der finnischen Volkspoesie auftritt, die älter als der Runengesang ist[1]. Primitive Melodiebilding hat er in einem Artikel über Kindermelodien untersucht, der sich auf eigene Beobachtungen in der Familie stützt[2]. In gewissen vergleichenden Betrachtungen von Melodien hat er Verwandtschaftsverhältnisse zwischen Melodien verschiedener Völker einerseits[3] und Volksmelodien und Kunstmusik anderseits[4] aufgezeigt.

Von den volkstümlichen Instrumenten hat neben der Kantele ein anderes eigenartiges, bereits ausgestorbenes Instrument Interesse erweckt, die schon oben erwähnte Streichleier (*Jouhikantele* oder *jouhikko*), ein dreisaitiges Streichinstrument, dessen Saiten aus Pferdehaaren geflochten waren. Die finnische Streichleier ist nahe verwandt mit der *Talharpa* der an der estländischen Küste wohnenden Schweden und hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem alten walisischen *Crwth*. Diesem Instrument ist eine gründliche Untersuchung von Otto Andersson (seit 1926 Professor an der schwedischen Akademie zu Åbo) gewidmet[5]. Andersson kommt zu der Auffassung, daß die Streichleier, die auch in Schweden angetroffen wird, von Westen nach Finnland gelangt sei und daß der walisische Crwth zu derselben Instrumentensippe gehöre. Das Instrument ist offenbar ein nordwesteuropäisches und würde nach Andersson dafür sprechen, daß die Streichinstrumente nördlicher Herkunft wären. Gegen diese Auffassung brachte Väisänen[6] Bedenken vor: es sei nicht sicher, daß dieses Instrument ursprünglich ein Streichinstrument war, weshalb die alte Auffassung von dem orientalischen Ursprung des Bogens nicht außer acht gelassen werden dürfe.

Andersson ist die leitende Persönlichkeit auf dem Gebiet der Forschungstätigkeit, die sich auf die volkstümliche Musik der schwedischen Küstenbevölkerung Finnlands bezieht. Die ersten schwedischen Volksmelodien aus Finnland waren bereits in Adolf Iwar Arwidssons Sammlung *Svenska fornsånger* (1834—1842) veröffentlicht worden. Das besondere Interesse für die in Finnland erhaltene schwedische Volkspoesie und Volksmusik erwachte jedoch eigentlich erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wo es durch die Begeisterung für die finnische Volksdichtung weiter angeregt wurde. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde dieses Interesse besonders durch Ernst Lagus gefördert, der in der Veröffentlichungsreihe *Nyland* in drei Folgen die Sammlung *Nyländska folkvisor* 1887 bis 1900 und in *Finländska bidrag till svensk språk- och folklivsforskning* (1905) eine vergleichende Studie „*Jermanska toner i den finska folkvisan*" veröffentlichte. Die Sammelarbeit, in deren Leitung Lagus eine zentrale Stellung einnahm, betreute

[1] *Vienan Karjalan joiuista* (*Aika* 1917) u. a.

[2] *Lastensävelmistä* (*Kalevalaseuran Vuosikirja* 18, 1938).

[3] Die Melodien der Helkalieder von Ritvala und des „Tuljak" (*Öpetatud Eesti Seltsi Toimetused* XXX).

[4] *Eräistä säveltäjäin kansansävelmä-aiheista* (*Kalevalaseuran Vuosikirja* 15, 1935).

[5] *Stråkharpan*, Akademische Abhandlung, 1923 (auch englisch: The Bowed Harp, 1931).

[6] *Jouhikanteleen alkuperä* (*Suomen Musiikkilehti* 1923); vgl. auch: Wirklichkeitsgrund der finnisch-estnischen Kantelerunen (siehe oben).

von der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an die 1885 gegründete Schwedische Literaturgesellschaft, woneben der 1906 von Otto Andersson u. a. gegründete Verein *Brage* auch bei der Aufbewahrung der Volksmusik eine bedeutende Rolle gespielt hat. Aus den schwedischen Gegenden Finnlands liegt infolgedessen eine besonders im Vergleich zur Volkszahl außerordentlich große Menge von Volksmelodien vor. Eine von der Schwedischen Literaturgesellschaft besorgte umfangreiche Publikation begann seit 1935 zu erscheinen, wo unter der Redaktion Anderssons der erste, die älteren Volkslieder umfassende Band (*Finlands svenska folkdiktning* V. *Folkvisor* 1. *Den äldre folkvisan*) herauskam. Andersson erwähnt in der Einleitung, daß sich die Zahl der im Besitz der Gesellschaft befindlichen Volkslieder mit Melodien 1931 auf 4400 belief, wozu außerdem Reigenspiele, Kinderlieder, Tanzmelodien usw. kommen.

Die Musikwissenschaft Finnlands hat auf dem Gebiet der Volksmusik ihre Aufmerksamkeit außer der eigentlich finnischen und finnland-schwedischen in erheblichem Maße auch der Volksmusik anderer, besonders mit den Finnen verwandter Völker geschenkt, und von dieser haben auch finnische Sprachforscher, außer den eigentlichen Melodiensammlern, Proben mitgeteilt. Als Ergebnis eigener Sammlungen veröffentlichte Armas Launis 1908 eine bemerkenswerte Kollektion lappischer *joiku*-Melodien[1]. Melodien der Berg-Tscheremissen und Wotjaken, in Rußland wohnender finnisch-ugrischer Völker, veröffentlichte und untersuchte in bezug auf ihre Art Ilmari Krohn in seinem Aufsatz „Melodien der Berg-Tscheremissen und Wotjaken"[2], und in seiner Darstellung „Melodien der Permier"[3] hat er die tonale Natur der Melodien finnisch-ugrischer Völker aufgeklärt, die Robert Lach während des Weltkriegs unter den Kriegsgefangenen sammelte[4]. Krohn hat auch eine Analyse einer von A. Rudnew in den Schriften der Kais. Russischen Geographischen Gesellschaft (Bd. XXXIV) veröffentlichten 241 Melodien umfassenden Sammlung mongolischer Singweisen gegeben[5]. Von den Liedern der östlichsten finnisch-ugrischen Völker, der Wogulen und Ostjaken, hat unlängst A. O. Väisänen eine bemerkenswerte, 208 Melodien umfassende Sammlung herausgegeben, die auf Phonogrammen beruht, welche die Sprachforscher Artturi Kannisto und K. F. Karjalainen schon vor dem Kriege aufgenommen haben[6]. Die Umsetzung in Noten ist in genauester Weise von dem Herausgeber ausgeführt, der in seinem Werke auch die Melodien nach ihrem Bau geordnet und im Mai 1939 eine eingehende Untersuchung über sie als akademische Abhandlung herausgegeben hat[7]. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß sich im Besitz verschiedener Gesellschaften noch beträchtliche Mengen phonographierter Melodien finnisch-ugrischer Völker befinden, die alsbald veröffentlicht werden sollen.

Interessante Gesichtspunkte über die Beziehungen und möglichen Zusammenhänge zwischen der altnordischen, finnischen, nordrussischen, ja sibirischen Lieder- und Tanzpoesie hat Otto Andersson in mehreren Artikeln vorgelegt, in denen er unter anderem den Gedanken ausgesprochen hat, daß die finnischen Runenlieder, ebenso wie die Volksdichtung der Bewohner der Färöer, ursprünglich im Zusammen-

---

[1] Lappische Juoigos-Melodien (Mémoires de la Société Finno-ougrienne XXVI, 1908). Vgl. auch desselben Verfassers: Die Pentatonik in den Melodien der Lappen (3. Kongreß der IMG, 1909).

[2] Sammelbände der IMG 3 (1902).

[3] Mémoires de la Société Finno-ougrienne LVIII (1928).

[4] Gesänge russischer Kriegsgefangener. I. Finnisch-ugrische Völker. 1. Wotjakische, syrjänische und permiakische Gesänge (1926).

[5] Mongolische Melodien (ZMW 3, Heft 2, 1920).

[6] Wogulische und ostjakische Melodien (Mémoires de la Société Finno-ougrienne LXXIII, 1937).

[7] Untersuchungen über die Ob-ugrischen Melodien (Mémoires de la Société Finno-ougrienne).

hang mit Tanz vorgetragen worden seien[1], daß der westsibirische und der nordische „Liedertanz" miteinander in Verbindung ständen[2] und daß das Metrum der finnischen Runenlieder mit dem Versmaß der Eddalieder, dem *Fornyrdislag*, verwandt sei[3].

Allgemein charakterisierend ist jedoch von der auf die finnische Volksmusik gerichteten Forschung zu sagen, daß sie vorläufig der Hauptsache nach nicht danach gestrebt hat, Hypothesen über weittragende Fragen aufzustellen, sondern vor allem eine feste wissenschaftliche Grundlage für die Behandlung derartiger Fragen zu schaffen, wobei die Herausgabe und Klassifizierung des Materials, wie aus dem obigen hervorgeht, zunächst für sie im Mittelpunkt gestanden hat. Anderseits sind dabei Fragen allgemeiner Natur, die sich auf den Bau der Melodien sowohl hinsichtlich der Melodie als des Rhythmus beziehen, namentlich in der Veröffentlichungen von Krohn, Launis und Väisänen sehr aufschlußreich beleuchtet worden. Und hierbei hat in sehr bemerkenswertem Grade die musiktheoretische Forschungsarbeit eine Stütze geboten, die in der wissenschaftlichen Arbeit Ilmari Krohns die zweite und vielleicht wichtigste Seite darstellt.

*

Schon vor Krohn hatte Martin Wegelius, der Bahnbrecher des höheren Musikunterrichts in Finnland und Gründer des Konservatoriums in Helsinki (der jetzigen Sibelius-Akademie, gegr. 1882), die Grundlage für eine musiktheoretische Literatur geschaffen durch seine Lehrbücher: *Lärobok i allmän musiklära och analys* (Lehrbuch der allgemeinen Musiklehre und Analyse) (1888/89), *Lärobok i tonträffning* (Lehrbuch des Tontreffens) (1893), in dem er die Methode des Belgiers Dessirier entwickelte, und *Kurs i homofon sats* (Lehrgang des homophonen Satzes) (1897 und 1905). Diese gediegenen Arbeiten stützen sich auf die überlieferte Musiktheorie, sind aber doch selbständig entworfen. Besonders bemerkenswert ist die Bedeutung, die Wegelius der Analyse der Tonwerke als einem wichtigen Zweig des musiktheoretischen Studiums beimaß.

Krohns musiktheoretische Forschung, deren Ergebnisse in seinem umfangreichen finnisch geschriebenen Werk *Musiikin teorian oppijakso* (Lehrgang der Musiktheorie; bisher fünf Bände: I. Rhythmik, II. „Tonlehre" (Melodik), III. Harmonielehre, IV. Polyphonielehre (Kontrapunkt), V. Formlehre, 1911—1937) vorliegt, gehört ohne Zweifel zu den allerbemerkenswertesten neuzeitlichen Gesamtdarstellungen der Musiktheorie, obgleich sie aus sprachlichen Gründen hauptsächlich nur in der Heimat des Verfassers bekannt geworden ist. Das Werk ist als Lehrbuch gedacht, weshalb verschiedenartige Übungsaufgaben dazu gehören, aber es umfaßt auch im wissenschaftlichen Sinn sozusagen eine ganze musiktheoretische Weltanschauung. Die musiktheoretischen Grundbegriffe sind darin aus einer imponierend einheitlichen Sicht heraus geklärt, die sich teils auf die Musiktheorie der Antike, teils auf die Leistungen älterer und neuerer Forscher gründet, aber doch durch und durch selbständig ist. Den zweiten Band bildet z. B. eine „Tonlehre", in der tonale und akustische Fragen behandelt werden und auf deren Grundlage eine Melodielehre mit Übungsarbeiten geschaffen wird und die somit einen völlig neuen Beitrag zu dem hergebrachten Lehrgang der Musiklehre darstellt. Zu den weittragendsten und am überzeugendsten entwickelten Grundgedanken der Theorie Krohns gehört die in diesem Band dargelegte Auffassung, daß die Gesetze der Tonalität überall und zu allen Zeiten dieselben sind, obgleich z. B. in der primitiven Musik, in der der Umfang der Melodie mitunter nur einige Töne beträgt, oft „tonale Unentschiedenheit", Mehrdeutigkeit vorkommt. Auf dieser Basis hat Krohn in

---

[1] In der Zeitschrift *Budkavlen* 1936.

[2] *Västsibirisk ringsång och nordisk sångdans* (ebenda 1937).

[3] *Kalevalameter-fornyrdislag* (ebenda 1937).

seiner Tonlehre in fesselnder Weise den tonalen Charakter der Kirchentonarten und exotischer Tonsysteme aufgeklärt. Auch auf dem Gebiet der Rhythmik schafft er in mancher Hinsicht ein neues, einheitliches System. Er geht von dem Gesichtspunkt aus, daß auch die Gesetze des Rhythmus zu allen Zeiten die gleichen sind, und legt seinem System die kleinste rhythmische Einheit der Antike, den „Taktfuß" zugrunde; die organische Verbindung der Taktfüße zu stufenweise immer größeren rhythmischen Einheiten verfolgt er konsequent, indem er zuerst in seiner Rhythmik die kleinen musikalischen Formgebilde behandelt. In seiner Formlehre bietet er an der Hand von Analysen von Meisterwerken der klassischen und romantischen Musik eine Systematik der größeren musikalischen Formen, die ebenfalls wesentlich neu ist und eine Menge neuer Formbegriffe enthält. Krohns Grundanschauung über die organische Einheit aller Erscheinungen der Musik, bei der die normalen, regelmäßigen Verhältnisse im Mittelpunkt stehen, aber in deren Kreis auch alle Sonderwirkungen auslösenden abweichenden Erscheinungen Platz finden, ist folgerichtig auf alle Gebiete der Musiktheorie ausgedehnt. Bisher hat Krohn seine theoretische Auffassung in deutscher Sprache nur in einigen zerstreut erschienenen kürzeren Artikeln vorgeführt[1].

Die von Krohn entwickelte eigene analytische Methode nimmt in seinen theoretischen Untersuchungen, wie auch schon aus dem obigen hervorgegangen ist, eine sehr bemerkenswerte Stelle ein. Ausgedehnte analytische Untersuchungen hat er auch namentlich der Oper gewidmet und Analysen des Formenbaus Wagnerischer Opern veröffentlicht. in denen er — unabhängig von gleichzeitigen ausländischen Untersuchungen, die zu ähnlichen Ergebnissen geführt haben (Alfred Lorenz) — zu der Auffassung gelangt ist, daß die Opern aus Wagners mittlerer Periode sinfonische Formgebilde sind[2]. Sonderuntersuchungen hat Krohn auch dem Gebiet der Akustik gewidmet, wobei ihm einerseits die Systematik der reinen Stimmung[3] und anderseits die Konsonanztheorie beschäftigt haben. Auf diesem Gebiet veröffentlichte der Phonetiker Dr. Arvo Sotavalta als Dissertation die Schrift „Zur Konsonanztheorie" (1923)[4], in der ein Versuch einer neuen Konsonanztheorie vorgelegt wird. Der Verfasser definiert den Konsonanzbegriff von verschiedenen Seiten, untersucht die Ursachen der Konsonanzerscheinungen und entwickelt eine Methode, nach der der Konsonanzgehalt durch die Konsonanzstufe angebende Verhältniszahlen ausgedrückt werden kann. Die Ergebnisse dieser Studie hat Krohn in seinem Artikel „Zur Analyse des Konsonanzgehalts"[5] ergänzt.

Die musiktheoretische Forschung Ilmari Krohns hat wesentlich nicht nur auf die Musikwissenschaft Finnlands, deren Systematik z. B. in der Untersuchung der Volksmelodien auf Krohn fußt, sondern auch auf die Richtung des Musikunterrichts eingewirkt. So bauen die in letzter Zeit erschienenen Lehrbücher der Musiktheorie,

---

[1] Reform der Taktbezeichnung (Verh. des 3. Kongesses der IMG 1909); Über die Methode der musikalischen Analyse (Verh. des 4. Kongresses der IMG 1911); Der metrische Taktfuß in der modernen Musik (Archiv für Musikwissenschaft 1922, Heft 1); Erneuerung des musiktheoretischen Unterrichts (Bulletin de la Société „Union musicologique" 1923); Die Kirchentonarten (Bericht über den musikwiss. Kongreß in Basel 1924); Methode für Ausbildung zur Melodik (Bericht über den musikwiss. Kongreß zu Leipzig 1925); Der tonale Charakter gregorianischer Rezitative (Festschrift G. Adler 1930).

[2] *Lohengrins formbyggnad* (Der Formbau des Lohengrin) (*Svensk tidskrift för musikforskning* 1922); *Mestarilaulajat* (Die Meistersinger) (*Kalevalaseuran vuosikirja* 2, 1922).

[3] *Puhdasvireisen säveltapailun opas* (Anleitung zum akustisch reinen Tontreffen) (1911, schwedisch 1912); *Om den matematiskt rena intonationen* (Über die mathematisch reine Intonation) (*Tidning för musik* 1911); Das akustische Harmonium der Universität zu Helsingfors (Verh. des 2. Kongresses der IMG 1906).

[4] Annales Acad. Scient. Fennicae A XX, 5.

[5] *Festkrift tillägnad Hugo Pipping*, 1924.

wie die von Wilho Siukonen[1] und Eino Linnala[2], wesentlich auf den Grundgedanken Krohns.

*

Ebenso wie auf dem Gebiet der Volksmusik hat es die finnische Musikforschung auch auf dem der Musikgeschichte bisher als ihre nächste Aufgabe betrachtet, Material zu sammeln und für die Forschung zu ordnen. Dies betrifft namentlich die älteste Geschichte der Musikkultur Finnlands, die sich eng an die Musikgeschichte Skandinaviens und überhaupt Nordeuropas anschließt. Im Mittelalter waren hier Kirche und Schule die wichtigsten Träger der Musikkultur. Leider ist in Finnland, wie auch anderswo in den nordischen Ländern, ein sehr großer Teil der betreffenden Denkmäler durch Kriege und Feuersbrünste verlorengegangen. Das Reformationszeitalter, in dem die Bücherschätze der katholischen Kirche allmählich ihre praktische Bedeutung einbüßten und man diesen noch keinen antiquarischen Wert beizumessen verstand, hat auch dazu beigetragen. Trotzdem sind in Finnland in einiger Menge mittelalterliche Gesangbücher erhalten, und der in den nordischen Ländern allgemeine Brauch, Pergamentblätter als Umschläge von staatlichen Urkunden (Rechnungen, Steuer- und Hufenverzeichnissen u. a.) zu verwenden, wozu zwischen etwa 1540 und 1640 in Schweden und Finnland zehntausende Blätter aus mittelalterlichen Pergamentbüchern benutzt worden sind, hat uns anderseits auch eine große Menge Fragmente von mittelalterlichen Notenbüchern bewahrt: Die auf Finnland bezüglichen Urkunden sammelten sich in Stockholm, der Hauptstadt des damaligen Schwedischen Reiches an, von wo sie nach dem Frieden zu Hamina (1809), in dem Finnland als autonomer Staat mit Rußland vereinigt worden war, größtenteils nach Finnland zurückkamen. Beim Ordnen dieser Urkunden im Staatsarchiv wurde auch die geschichtliche Bedeutung der Umschläge erkannt, und da in denselben wertvolle bücherkundliche Funde gemacht worden waren — unter anderem das früher unbekannte gedruckte Manuale Aboense von 1522 —, wurden durch Beschluß des Senats von 1843 die Umschlagblätter von den Urkunden abgelöst und als besondere Sammlung in die Bibliothek der Universität Helsinki gebracht. Mit der vollständigen Ordnung dieser Sammlung — die im Lauf der Zeit mehrere Forscher behandelt haben — und der Rekonstruktion der darin enthaltenen Bücherfragmente wurde 1917 auf Veranlassung des damaligen Oberbibliothekars Georg Schauman begonnen. Bis jetzt sind als Ergebnis der Sichtungsarbeit drei Teile des vom Unterzeichneten abgefaßten Verzeichnisses der liturgischen Fragmente erschienen: „Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Universitätsbibliothek zu Helsingfors I. Missalia, II. Gradualia, Lectionaria missae, III. Breviaria" (1922—1932). In diesen Bänden sind 695 größere und kleinere Bücherfragmente aus der Zeit zwischen etwa 1100 und dem Anfang des 16. Jahrhunderts registriert und beschrieben, und zwar enthalten die meisten von ihnen Melodien von Kirchengesängen. Da in dem noch nicht katalogisierten Teil besonders die Antiphonalien musikgeschichtliches Interesse bieten, versteht es sich von selbst, daß diese Sammlung als Ganzes die Geschichte des gregorianischen Gesanges in Finnland bzw. Skandinavien aufs ausgiebigste beleuchtet[3]. Auf Grund dieses Materials ist bisher die Studie „Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors" (1924) vom Unterzeichneten

---

[1] *Musiikkioppi* (Musiklehre) (1922; 2. Aufl. 1932); *Laulun opetusoppi* (Lehrbuch des Schulgesangunterrichts) (1929).

[2] *Yleinen musiikkioppi* I (Allgemeine Musiklehre) (1938).

[3] Vgl. meinen Vortrag „Denkmäler des gregorianischen Gesanges in Finnland" in dem Kongreßbericht Basel 1924 und die Einleitung des obengenannten Verzeichnisses. Vgl. auch den Aufsatz Carl-Allan Mobergs über die musikwissenschaftliche Forschung in Schweden in dieser Zeitschrift 1937, Heft 3, S. 365.

ausgeführt worden, in der liturgische und notenpaläographische Schlüsse zu dem Ergebnis führen, daß die linienlose Neumen enthaltenden Fragmente der Sammlung aus dem 11. bis 12., teilweise auch aus dem 13. Jahrhundert stammen und wahrscheinlich im großen und ganzen ursprünglich am Unterrhein zu Hause sind. Soweit die Untersuchung später auf den übrigen Teil der Sammlung ausgedehnt worden ist, scheint auch dieser auf Kultureinflüsse von den Gegenden her zu deuten, in denen die deutsche und die französische Tradition nebeneinander auftreten, was im allgemeinen als für die nordischen Länder charakteristisch angesehen werden darf. Die von Peter Wagner nachgewiesene Verschiedenheit des romanischen und germanischen „Dialekts" in gewissen typischen Wendungen des gregorianischen Gesanges tritt in dem älteren Teil der Sammlung auf recht interessante Weise hervor, während etwa vom 14. Jahrhundert an ein einheitlicher, ausgeprägt romanischer Stil im mittelalterlichen Gesang der finnischen Kirche herrschend wird. Dies beruht offenbar auf der großen Rolle, die der Dominikanerorden im kirchlichen Leben der nordischen Länder und besonders Finnlands, d. h. des mittelalterlichen Bistums Turku spielte[1]. Die Bedeutung dieses Mönchsordens in Finnland hat eine bemerkenswerte weitere Beleuchtung durch die großenteils auf der in Rede stehenden Fragmentensammlung beruhende kalendarische Untersuchung „Der Heiligenkalender Finnlands" (1925) von Dr. Aarno Malin-Maliniemi erhalten. Auf dieselbe Sammlung und gewisse andere Denkmäler des finnischen Mittelalters gründet sich die Veröffentlichung von Dr. Malin und dem Unterzeichneten: „Zwölf lateinische Sequenzen aus den mittelalterlichen Quellen Finnlands, herausgeg. von Aarno Malin und Toivo Haapanen" (Acta Academiae Scient. Fennicae B XVI, 4, 1922), in der die Texte einiger früher in der hymnologischen Literatur unbekannten Sequenzen, wahrscheinlich zum Teil finnischer Herkunft, mitgeteilt sind. Zahlreiche Anhaltspunkte hat die Fragmentensammlung dem Unterzeichneten auch für seine Untersuchung über die verschiedenen Schichten des Reimoffiziums des heil. Erik, des Nationalheiligen Schwedens, geboten: *Olika skikt i S:t Eriks metriska officium*[2]. Von dem musikalischen und liturgischen Interesse abgesehen, haben die als Rechnungsumschläge erhaltenen mittelalterlichen Fragmente Möglichkeiten zum Studium der mittelalterlichen literarischen Verhältnisse überhaupt gewährt und nach wie vor auch früher unbekannte alte Druckerzeugnisse enthüllt[3].

Die Reformationszeit, aus der verhältnismäßig viel Denkmäler auf uns gekommen sind, stellt die Forschung über die Kirchenmusik vor die interessante Aufgabe, zu zeigen, wie der Übergang vom gregorianischen Gesang zum protestantischen Choral stattgefunden hat. Eine ausführlichere zusammenhängende Untersuchung über diese Fragen vom musikalischen Gesichtspunkt aus liegt nicht vor,

---

[1] Toivo Haapanen, *Vieraita vaikutuksia Suomen vanhimmassa musiikkikulttuurissa* (Fremde Einflüsse in der ältesten Musikkultur Finnlands) (*Juhlakirja Ilmari Krohnille* 1927); Zur Verbreitung der romanischen und germanischen Tradition im gregorianischen Gesang (Kongreßbericht Wien 1927); Dominikanische Vorbilder im mittelalterlichen nordischen Kirchengesang (Gedenkboek Dr. D. F. Scheurleer, Haag 1925). Die zur Messe des heil. Henrik, des Schutzheiligen der finnischen Kirche, gehörende Sequenz „Coetus noster laetus esto" hat K. Arvi Ilmoniemi (*Juhlakirja Ilmari Krohnille* 1927) untersucht und er ist in seiner Studie, die die mittelalterliche liturgische Kompositionstätigkeit in interessanter Weise beleuchtet, zu dem Ergebnis gekommen, daß die Melodie der Sequenz eigens zu ihrem Text hinzukomponiert worden ist, aber so, daß dabei als Bauteile Motive des zur Messe des heil. Dominikus gehörenden Versus Allelujaticus benutzt sind.

[2] *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen*, Stockholm 1927; auf Finnisch etwas gekürzt: *P. Eerikin officiumin alkuperäinen muoto* (*Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Vuosikirja* XV—XVIII, S. 212—222).

[3] So z. B. ein von Schoeffer gedrucktes „Missale Hafniense" von etwa 1484. Über die Funde und Untersuchungen vgl. die Einleitung meines „Verzeichnisses I".

aber der Geschichte des finnischen Kirchenliederbuchs sind mit Rücksicht auf den Text mehrere beachtenswerte Arbeiten gewidmet worden, wie P. J. I. Kurvinens *Suomen virsirunouden alkuvaiheet v:een 1640* (Die Anfänge der Kirchenlieddichtung Finnlands bis 1640) (1929), und Fragen des Melodienschatzes sind öfters in Aufsätzen und kleineren Studien behandelt worden. Den Melodienschatz des ältesten Kirchenliederbuchs in finnischer Sprache, des *Codex Westh* von 1546, hat Prof. Heikki Klemetti aufgehellt[1], der auch sonst auf diesem Gebiet in der Zeitschrift *Säveletär* u. a. mehrere anregende Artikel veröffentlicht hat. Die erste gedruckte finnische Meßordnung erschien, von Michael Agricola, dem Reformator Finnlands besorgt, im Jahre 1549. Ihr liturgisches Verhältnis zu den anderen frühprotestantischen Meßordnungen habe ich in meinem Aufsatz *Agricolan messu*[2] behandelt. In Aufsätzen über den Kirchengesang dieser Periode werden ferner unter anderem die Verbesserungen und Änderungen der Reformationszeit an den Texten der lateinischen Lieder, wie man sie hier und da in mittelalterlichen, aber noch in der Reformationszeit gebrauchten Liederbüchern sieht[3], die im Zusammenhang mit der Übersetzung gregorianischer Gesänge ins Finnische vorkommende musikalische, oft sehr geschickte Anpassungsarbeit[4] und die ersten mit Noten versehenen umfangreicheren protestantischen Gesangbücher[5] beachtet. Die Schulliedersammlung „Piae Cantiones" (gedruckt in Greifswald 1582), die großenteils in das Mittelalter zurückgeht und augenscheinlich auch in Finnland verfaßte Lieder enthält[6], hat ebenfalls das Interesse finnischer Forscher, vorläufig besonders mit Rücksicht auf die Texte und die Bibliographie, auf sich gelenkt[7], woneben diese alten Lieder in Bearbeitung von H. Klemetti neubelebt worden sind[8].

Kirchen- und Schulgesang bilden, wie gesagt, den Hauptinhalt der älteren Musikgeschichte Finnlands. Nachrichten über die weltliche Musikkultur sind spärlich erhalten, was auch schon darauf beruht, daß Finnland meist keinen Fürstenhof hatte, in älteren Zeiten die wichtigste Pflegestätte der Musikkultur. Doch sei er-

---

[1] *Suomen kirkkomusiikki protestanttisuuden alkuaikoina* (Die Kirchenmusik Finnlands in den ersten Zeiten des Protestantismus) (1921).

[2] *Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Vuosikirja* XV—XVIII, S. 223—242. Die Texte der Messe Agricolas und des Codex Westh sowie einer in Upsala erhaltenen Meßhandschrift sind als frühe Denkmäler der finnischen Sprache von E. N. Setälä und K. B. Wiklund (*Suomen kielen muistomerkkejä* I) herausgegeben worden.

[3] Toivo Haapanen, *Uskonpuhdistusajan muunnoksia katolisista kirkkolauluista* (Varianten katholischer Kirchenlieder aus der Reformationszeit) (*Juhlajulkaisu Jaakko Gummerukselle ja Martti Ruuthille*, 1930).

[4] Derselbe, *Eine Introitensammlung in finnischer Sprache v. J. 1605* (Kongreßbericht Lüttich 1930). Unveröffentlichte Studien für einen akademischen Grad haben über diese Anpassungsarbeit Mag. phil. Helena Tiinus und Mag. phil. Arvi Karvonen ausgeführt.

[5] Solche sind z. B. Jacobus Franciscis handschriftliches Gesangbuch von 1624, vgl. E. Granit-Ilmoniemi in der Zeitschrift *Säveletär* 1907, Nr. 15—16, und Heikki Klemetti, a. a. O., sowie das aus dem 17. Jahrhundert stammende Tabulaturbuch des Doms zu Turku, das harmonisierte Choräle enthält, siehe Klemetti, *Piirteitä Suomen musiikinhistoriasta* (1919).

[6] Die Sammlung ist neu herausgegeben von der englischen Plainsong & Medieval Music Society 1910; sie ist auch in der Sammlung Analecta Hymnica XLV (1904) enthalten. Eine ausführlichere Untersuchung darüber hat der schwedische Musikforscher Tobias Norlind veröffentlicht: *Latinska skolsånger i Sverige och Finland* (1909).

[7] Rolf Lagerborg, *Vår äldsta konstdiktning* (1907). A. Malin-Maliniemi, *Piae Cantiones* (*Aika* 1916, Nr. 6—7). Derselbe, *Eräitä lisiä suomalaiseen Piae Cantiones-bibliografiaan* (Einige Beiträge zur finnischen Piae Cantiones-Bibliographie) (*Juhlajulkaisu O. E. Tudeerille* 1920).

[8] Eine Sammlung von Bearbeitungen erschien 1911 beim Verlag Westerlund (Breitkopf & Härtel): Lateinische Schullieder für gemischten Chor eingerichtet.

wähnt, daß Herzog Johann von Finnland (der spätere König Johann III. von Schweden) während seines Aufenthalts in Turku 1556—1563 eine kleine Hofkapelle unterhielt. Vom 17. Jahrhundert an fließen die Nachrichten auch über Pflege der Instrumentalmusik allmählich immer reichlicher. Die 1640 gegründete Universität in Turku (die heutige Universität Helsinki) wurde auch zum Mittelpunkt der Musikkultur, und am Ende des 18. Jahrhunderts und weiter bis zum Ausgang der schwedischen Zeit erhebt sich diese zu vielseitiger Blüte mit der 1790 gegründeten Gesellschaft *Musikaliska Sällskapet i Åbo* als Zentrum. Über die Tätigkeit dieser Gesellschaft veröffentlichte W. Lagus eine Studie: *Musikaliska Sällskapet i Åbo 1790—1890*. Der berühmteste finnische Musiker dieser Zeit war Bernhard Henrik Crusell, dessen Lebenswerk sich jedoch fast ausschließlich in Schweden entfaltete. Über Crusell hat H. A. Reinholm in der Arbeit *Finlands minnesvärda män* I (Die denkwürdigen Männer Finnlands) 1854 die erste Studie herausgegeben. In der Forschung über die Musikgeschichte dieser Periode ist dann an erste Stelle Otto Andersson getreten, der sie in zahlreichen größeren und kleineren Untersuchungen behandelt hat. Seine Arbeit *Inhemska musiksträfvanden* (Einheimische Musikbestrebungen) von 1907, die teilweise früher in *Finsk Musikrevy* erschienene Artikel enthält, gibt auch einen gedrängten Überblick über die Entwicklung der älteren Musikkultur in Finnland. Die Schrift *Musik och Musiker* (Musik und Musiker) von demselben Verfasser (1917) bietet zum Teil vorher in *Tidning för musik* veröffentlichte Aufsätze, die gleichfalls die ältere Musikgeschichte des Landes beleuchten. In seiner verdienstvollen Arbeit *Johan Josef Pippingsköld och musiklivet i Åbo 1807—1827* (J. J. Pippingsköld und das Musikleben in Åbo 1807—1827) (1921) hat er die große Bedeutung dieser Zeit in der Geschichte der finnischen Musik herausgestellt. Von den übrigen Studien Anderssons seien noch besonders angeführt: *Johannes Salmenius och musiken i Åbo katedralskola under 1600-talet* (J. Salmenius und die Musik in der Domschule zu Åbo während des 17. Jahrhunderts)[1], *Erik Tulindberg, En finländsk musikamatör från det gustavianska tidevarvet* (E. Tulindberg, Ein finnländischer Musikliebhaber des Gustavianischen Zeitalters)[2], *Jenny Lind i Finland*[3]. Vor kurzem floß aus seiner fleißigen Feder das auf eine interessante Periode des finnischen Musiklebens bezügliche Werk *Den unge Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet* (Der junge Pacius und das Musikleben in Helsinki in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts) (1938; auch auf Finnisch erschienen) nebst einer Ausgabe von Pacius' Kompositionen für Männerchor: *Fredrik Pacius' Manskvartetter* (Acta Musica 1937). Andere Arbeiten über die ältere Musikgeschichte Finnlands sind Martti Helas *Vanhojen urkujemme vaiheita* (Aus der Geschichte unserer alten Orgeln), eine Dissertation, die sich vor allem mit dem Lebenswerk des Orgelbauers Nils Strömbäck (1751—1790) beschäftigt. Die älteren Perioden der Musikgeschichte Finnlands bis zu der Zeit, als am Anfang des 19. Jahrhunderts in Helsinki, der neuen Hauptstadt des Landes, eine neue kraftvolle Entwicklung einsetzte, sind also durch mehrere Einzeldarstellungen beleuchtet worden, ja wir können sagen, daß der Bedeutung der älteren Musikkultur Finnlands erst in letzter Zeit in größerem Umfang Beachtung geschenkt worden ist.

Das Musikleben des 19. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch einen kraftvollen völkischen Aufschwung und die Entfaltung einer schöpferischen bodenständigen Tonkunst. Soweit die Forschung diese Zeit bisher behandelt hat, ist es hauptsächlich im Zusammenhang mit Biographien geschehen, die über mehrere Hauptgestalten des Musiklebens verfaßt worden sind. Ich erwähnte schon Anderssons Buch

---

[1] *Juhlakirja Ilmari Krohnille* 1927.

[2] *Finsk Tidskrift* 1930. Auf diesen bemerkenswerten Komponisten, der bei der gegenwärtigen Generation völlig in Vergessenheit geraten war, machte der Unterzeichnete in seinem Aufsatz *Eric E. Tulindberg* in *Suomen Musiikkilehti* 1925 aufmerksam.

[3] *Finsk Tidskrift* 1934.

über den jungen Pacius. Über diesen von deutschen Eltern geborenen Entwickler des finnischen Musiklebens (1809—1891), der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die führende Persönlichkeit in der Tonkunst Finnlands war, gab seine Enkelin Maria Collan-Beaurain ein biographisches Werk heraus (*Fredrik Pacius, Lefnadsteckning*, 1921). Über einen anderen bedeutenden Musiker gleichfalls deutscher Abstammung, Richard Faltin, begann der Komponist und Schriftsteller Karl Flodin eine Lebensbeschreibung; der Tod unterbrach diese Arbeit 1925, und das Werk wurde von Otto Ehrström weitergeführt (Karl Flodin — Otto Ehrström: *Richard Faltin och hans samtid* [R. Faltin und seine Zeit], 1934). Flodin, der als hervorragender Musikrezensent bekannt war, veröffentlichte schon 1900 eine Reihe von Aufsätzen über Größen der neueren finnischen Tonkunst (*Finska musiker och andra uppsatser i musik* [Finnische Musiker und andere Aufsätze über Musik]), und 1922 erschien aus seiner Feder eine ausführliche Biographie von Martin Wegelius: *Martin Wegelius, levnadsteckning*[1]. Vom literaturgeschichtlichen Standpunkt aus ist auch dem am Anfang und in der Mitte des 19. Jahrhunderts wirkenden romantischen Dichter und Komponisten Axel Gabriel Ingelius Aufmerksamkeit zugewandt worden (R. Öller: *En finländsk romanskrivare från 1850-talet* [Ein finnländischer Romanschriftsteller aus den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts], 1919). Aufsätze über andere finnische Musiker in der Mitte desselben Jahrhunderts hat E. Nervander herausgegeben in dem Werke *Blad ur Finlands kulturhistoria* (Blätter aus der Kulturgeschichte Finnlands) (1900), das Nachrichten über F. A. Ehrström, Ingelius und J. F. von Schantz enthält. In der Studie *Den finska kvartetten i Leipzig åren* 1856—1858 (Das finnische Quartett in Leipzig in den Jahren 1856—1858)[2] hat Paul Nyberg die Studien mehrerer junger finnischer Musikschüler am Leipziger Konservatorium, wodurch einheimische Kräfte für das Theaterorchester in Helsinki ausgebildet werden sollten, beleuchtet. Die erste Tätigkeit (1873—1879) der finnischen Oper ist von Eliel Aspelin-Haapkylä im zweiten Band seines Werkes *Suomalaisen teatterin historia* (Geschichte des finnischen Theaters) (1906—1910) gründlich behandelt worden.

Von den Komponisten der Gegenwart ist in unserer Musikliteratur natürlicherweise Jean Sibelius die größte Aufmerksamkeit zuteil geworden. Das 1916 erschienene Buch *Jean Sibelius, Hans tondiktning och drag ur hans liv* (J. Sibelius, seine Tondichtung und Züge aus seinem Leben; auch finnisch) von Erik Furuhjelm enthält besonders Angaben über das Jugendschaffen des Meisters. Später hat Dr. Karl Ekman jr. von dem Komponisten ein Gesamtbild gegeben in seinem Werk *Jean Sibelius, En konstnärs liv och personlighet* (J. Sibelius, Leben und Persönlichkeit eines Künstlers) (1935; schwedisch und finnisch und außerdem englisch). Ein Sibeliusbuch in englischer Sprache gab 1937 Bengt von Törne heraus (*Sibelius, A Close-up*). Über den 1918 im Alter von 34 Jahren verstorbenen bekannten Komponisten Toivo Kuula erschien 1938 eine Lebensbeschreibung von Tuomi Elmgren-Heinonen (*Toivo Kuula, Elämäkerta*). Eine Geschichte des Sinfonieorchesters von Helsinki schrieb Nils-Eric Ringbom (*Helsingfors orkesterföretag* [Die Orchester von Helsinki] 1882—1932) (1932, auch finnisch)[3]. Angaben über

---

[1] *Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland*, CLXI.

[2] *Finsk Tidskrift* 1922.

[3] Von Biographien und Memoiren einzelner anderer Künstler seien ferner genannt: eine Arbeit über Alma Fohström von Paul Ervé (Pseudonym für den Gatten der Sängerin, General von Rode) (1920), Helmi Krohns Buch über die Sängerin Emmy Achté (*Suomalaisen oopperan esimmäinen tähti* [Der erste Stern der finnischen Oper]) (1927), Naemi Ingman-Starcks *Laulajattaren muistelmia* (Memoiren einer Sängerin) (1928), Dagmar Hagelberg-Raekallios Memoiren (*Kaiu Suomen laulu* [Töne, Finnlands Sang]) (1934), Aino Acktés *Muistojeni kirja* (Das Buch meiner Erinnerungen) (1925) und *Taiteeni taipaleelta* (Aus meiner Künstlerlaufbahn) (1935), Kosti Vehanens *Mestarilaulaja Helge Lindberg* (Der Meistersänger H. Lindberg) (1929).

die Pflege des Chorgesangs in Finnland sind in zahlreichen Festschriften von akademischen und anderen Sängerchören zu finden[1].

Was die allgemeine Musikgeschichte betrifft, ist zu erwähnen, daß M. Wegelius 1891—1893 ein wertvolles Werk in drei Teilen *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia* (Hauptzüge der Geschichte der abendländischen Musik) herausgab, von dem 1904 eine etwas erweiterte Bearbeitung in finnischer Sprache unter dem Titel *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään* erschien. Später veröffentlichte Heikki Klemetti eine auf mehrere Bände angelegte Musikgeschichte (*Musiikin historia*, 1916—1926); die Arbeit reicht vorläufig bis zu Beethoven. Ein kurzgefaßtes Handbuch der Musikgeschichte ließ Sulho Ranta erscheinen (*Musiikin historia pääpiirteittäin*, 1933). In das Gebiet der Kunstphilosophie gehört Bengt von Törnes *Tonkonst och bildkonst* (1938), worin auf Grund umfassender Belege interessante Gedanken über die Analogie gewisser Erscheinungen der bildenden Künste und der Musik entwickelt werden.

Auf dem Gebiet der musikerzieherischen Literatur ist, von mehreren Lehrbüchern abgesehen, eine Untersuchung von Wilho Siukonen: *Koululasten laulukyvystä* (Über die gesangliche Begabung der Schulkinder) (1935) bemerkenswert. Die Arbeit stützt sich auf verhältnismäßig umfassende praktische Versuche in den Schulen Finnlands. Die Stimmbildung wird behandelt in dem Werke *Äänenkäyttö puheessa ja laulussa* (Stimmbildung für Sprache und Gesang) (1937) von dem auf diesem Gebiet als Pädagog und durch Vorträge tätigen Heikki Klemetti und in Rauha Hammars *Laulufysiologian perusteet* (Grundlagen der Gesangsphysiologie) (1938). Die letztere Verfasserin veröffentlichte 1916 in deutscher Sprache „Die Physiologie der oberen Luftwege für den Gesang“.

Von der Zeitschriftenliteratur ist schließlich zu bemerken, daß der Erstling der finnischen Musikzeitschriften die 1887/90 von dem Komponisten und Musiklehrer P. J. Hannikainen redigierte *Säweleitä, Suomalainen Soitannollinen Kuukauslehti* (Finnische Monatsschrift für Musik) war. Diese wurde erst 1906—1911 durch *Säveletär* und nach einer Pause durch *Uusi Säveletär* 1914—1917 fortgesetzt, wonach ein Jahr lang, 1918, *Säveletär* erschien. Seit 1923 gibt der Chorverband Finnlands die Zeitschrift *Suomen Musiikkilehti* heraus, und außerdem erscheint seit 1933 *Musiikkitieto*, von dem Verband der Tonkünstler Finnlands, dem Verein der Musiklehrer und dem Urheberrechtsverein zusammen herausgegeben. Musikzeitschriften in schwedischer Sprache sind *Euterpe* (1901—1905), *Finsk Musikrevy* (1905—1907) und *Tidning för musik* (1910—1916) gewesen. Alle diese Zeitschriften enthalten zahlreiche kleinere Aufsätze, die zugleich Beiträge zu der nationalen Musikforschung darstellen.

---

[1] Neuere Veröffentlichungen sind: *Suomen Laulu 1900—1920* (1920), *Suomen Laulu 25-vuotias* (1925), *Suomen Laulu vierailla mailla* (1936), *Ylioppilaskunnan Laulajat 50 vuotta* (1933), *Akademiska Sångföreningen 1838—1938* (1938).

Neue Bücher

Neues Schrifttum über die Orgel

Hugo Ernst Rahner

Max Regers Choralfantasien für die Orgel. Eine Studie über Grundlagen und Werden des Regerschen Orgelstils. Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, herausgegeben von Heinrich Besseler, Band V. 75 S. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1936.

Herbert Haag,

César Franck als Orgelkomponist. Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, herausgegeben von Heinrich Besseler, Band IV. 70 S. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1936.

Paul Rubardt,

Alte Orgeln erklingen wieder! Deutsche Kultur in Sachsen, Schriftenreihe der NS.-Kulturgemeinde Leipzig, Herausgeber F. A. Hauptmann, Schriftleitung: Bruno Golz. 54 S. Leipzig 1936.

Herbert Hüllemann,

Die Tätigkeit des Orgelbauers Gottfried Silbermann im Reußenland. Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen und Dramaturgischen Seminars der Friedrich-Schiller-Universität Jena, herausgegeben von Otto zur Nedden, erster Band der musikwissenschaftlichen Abteilung. 68 S. und 2 Bildtafeln. Verlag Merseburger & Co. m. b. H., Leipzig 1937.

Ernst Fritz Schmid,

Die Orgeln der Abtei Amorbach. Ihr Bau und ihre Stellung in der Musikgeschichte des Odenwaldklosters. Zwischen Neckar und Main, Heimatblätter des Bezirksmuseums Buchen e. V., 17. Heft. 78 S. und 2 Bildtafeln. Verlag des Bezirksmuseums Buchen 1938.

Karl Matthaei,

Vom Orgelspiel. Eine kurzgefaßte Würdigung der künstlerisch orgelgemäßen Interpretationsweise und ihrer klanglichen Ausdrucksmittel. Handbücher der Musiklehre, Band XV. 274 S. und 8 Tafeln. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1936.

Hans Klotz,

Das Buch von der Orgel. Über Wesen und Aufbau des Orgelwerkes, Orgelpflege und Orgelspiel. 127 S. und 8 Bildtafeln. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1938.

Hugo Ernst Rahners Arbeit über Max Regers Choralfantasien, die auch die verwandt gestalteten choralfreien Fantasien op. 46 und 57 und die Variationen op. 73 einbezieht, dringt, über die bisherigen Beschreibungen und Analysen der Regerschen Choralfantasien hinaus, zu einer Erkenntnis der sie bedingenden Grundhaltung vor. Rahner betrachtet die geistige Atmosphäre, in der der geistige Gehalt der Choralfantasien seinen Ursprung hat, stellt ihre stilistische Vorgeschichte dar und untersucht die schöpferische Leistung, die sich in der Auseinandersetzung mit den geistigen und stilistischen Vorbedingungen und Gegebenheiten kundgibt. Reger kommt zum Choral aus dem religiösen Empfinden des „fin de siècle“, das sich von Ruhelosigkeit und Reizübersättigung nach der Wiedergewinnung eines Innerlichen sehnt. Der Mensch dieses Zeitalters sieht im Choral ein Überpersönliches, seiner inneren und äußeren Unruhe Entgegengesetztes. Der Choral verkörpert ihm nicht mehr das liturgische *ἐστί*, sondern das künstlerische Symbol des Religiösen, soweit er nicht die Rolle eines poetischen Schilderungsmomentes spielt. Wenn Regers Choralfantasien vom agitato- und espressivo-Stil bestimmt werden, so tritt hier letzten Endes die innere Auflehnung gegen die „Welt“ und das Ungenügen an der unmittelbaren Gegenwart in Erscheinung, die Sehnsucht nach einer ideellen und transzendentellen Welt, „die so gar nichts gemein hat mit den Nichtigkeiten, Gemeinheiten, Widerwärtigkeiten dieses irdischen Lebens“ (Brief Max Regers vom 3. III. 1908). Es liegt, wie Rahner sagt, auf der gleichen Ebene

schöpferischen Willens, ob Max Slevogt das Thema des verlorenen Sohnes oder Strindberg die Paulus-Bekehrung in „Nach Damaskus“ oder Reger die altkirchlichen protestantischen Choräle aus dem Geiste seiner Zeit neu gestaltet. Aus dieser Haltung werden auch die Formen und Stilmittel vergangener Zeitalter mit einem neuen religiösen Empfinden und einer neuen Kunstanschauung umgedeutet. Regers bekanntes Wort von Bachs Orgelchorälen, die er symphonische Dichtungen en miniature nennt, findet hierin seine Erklärung.

Rahner deutet mit einem knappen Überblick an, wie sich die Choraldarbietung und Choralausdeutung von Bach über Mendelssohn, Liszt und Reimann zur Choralfantasie Max Regers wandelt. Den Werdegang des Regerschen Orgelstils charakterisiert er in drei Werkgruppen: op. 27, 29 und 30 mit einem Vorherrschen des Bachischen Vorbildes, op. 40 mit dem Erstarken der Stilelemente des 19. Jahrhunderts, op. 46, 52 und 57 mit dem Ausweiten zum symphonischen Ausdrucksstil. Es mag von einer späteren Arbeit erwartet werden, darzulegen, welchen Grundlagen die Cantus firmus-Bearbeitungen Regers in op. 67, 79 und 135 ihren Stil verdanken und welches Choralbewußtsein in ihnen zum Ausdruck kommt.

Bei der Darstellung der schöpferischen Leistung Max Regers gewinnt Rahners Arbeit klare Erkenntnisse nicht zuletzt durch eine exakte Terminologie, die ihm hilft, das für manche früheren Betrachter vieldeutige Verhältnis von Harmonik, Cantus firmus-Arbeit und Klanggestaltung aus den Gegebenheiten des Werkstils zu erklären und zu begründen.

Herbert Haags Arbeit erfüllt die Aufgabe, die Orgelwerke César Francks in ihrer Beziehung zur Geschichte der Orgelmusik und ihrer Stellung innerhalb des Gesamtschaffens Francks zu charakterisieren. Ausführlich werden dabei die wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Orgelbau und der Orgelmusik Frankreichs dargestellt. Haag erkennt als gestaltende Kraft beider den französischen Konservativismus, der in der Orgelmusik, dem Orgelbau und dem beide bedingenden Kunstempfinden als bewahrende Macht der Tradition wirkt. Dieses Bewahren in den Zeiten einer allgemeinen Evolution zeigt sich unter anderem in der Pflege der geregelten Improvisation, der Haag mit Recht wesentlichen Einfluß auf Francks Orgelstil einräumt. Haag zeigt auf, daß Francks Orgelschaffen herauswächst aus einer Zeit, die die Überspanntheiten eines „weltlichen“ Orgelspiels überwunden hat und eine Scheidung von Geistlich und Weltlich, der ja die deutsche Orgelmusik des 19. Jahrhunderts weitgehend unterliegt, ebenso wenig als beherrschend anerkennt wie Versteifungen oder Ausartungen nach der einen oder anderen Seite. Die Klangstruktur und das Klangideal werden als grundbestimmend im Orgelwerke Francks dargelegt. Ein paar Versehen seien richtig gestellt: im Positiv der Orgel von St. Clotilde fehlt die Mixtur (S. 70); in der Disposition von Titelouze muß *tambour* statt *tambourin* stehen (S. 69); die weitverbreiteten Pedalstudien sind nicht vom „Weltgerichts“-Schneider, sondern von J. J. Schneider (S. 15); Liszts „Weinen, Klagen“ gehört nicht der Form der symphonischen Dichtung zu, sondern der Variation (S. 15); der Choral „Aus tiefer Not“ steht in Mendelssohns dritter Orgelsonate, nicht in der ersten, und vertritt hier nicht eigentlich ein zweites Thema, sondern ist in eine die Durchführung ersetzende Doppelfuge hineinverwoben (S. 15); das Dämpfungspedal des Klaviers kann nicht dazu dienen, arpeggierte Akkorde auszuhalten (S. 62); das Notenbeispiel auf S. 40 muß im mittleren System von Anfang an den Violinschlüssel haben.

Paul Rubardts mit schönen Bildern ausgestattete kleine Schrift gibt einen Abriß der Geschichte alter Orgeln im Leipziger Bezirk, einen Arbeitsbericht über ihre Instandsetzungen und darüber hinaus wertvolle Fingerzeige für die stilgetreue Erneuerung alter Orgelwerke. Die Arbeiten, von denen Rubardt berichtet, sind vorbildlich für die Denkmalspflege. Rubardt hat im Auftrage der Kulturpolitischen Abteilung der NSDAP. Kreis Leipzig und der NS.-Kulturgemeinde die Denkmals- und Gegenwartswert tragenden Orgeln des Leipziger Bezirks vor dem Verfall bewahren und ihrem Klangideal gemäß erneuern lassen. Unter diesen Werken befinden sich neben drei Positiven und den bekannten Silbermann-Orgeln in Rötha die von Zacharias Hildebrand 1723 in Störmthal erbaute Orgel, für deren Einweihung Bach seine Kantate *Höchsterwünschtes Freudenfest* geschrieben hat, ein einmanualiges Werk von fünfzehn Stimmen, weiterhin die von Bach geprüfte zwölfstimmige Orgel zu Stöntzsch, 1732 von Schmieder aus Mölbis erbaut, und endlich die von Johann Jacob Schramm 1774—1781 in der Stadtkirche Wechselburg errichtete sechsundzwanzigstimmige, in der die Silbermann-Tradition lebendig ge-

blieben ist. Diese Orgelerneuerungen sind deshalb besonders wichtig, weil sie von der Erkenntnis der Bedeutung des Baues und der Erhaltung auch der kleinen und mittelgroßen Werke zeugen.

Herbert Hüllemanns gut bebilderte Monographie der drei Orgeln, die Gottfried Silbermann im Reußenlande für Greiz, Fraureuth und Schloß Burgk gebaut hat, zeichnet mit ausführlichen Aktenauszügen ein lebendiges Bild der südwest-thüringischen Orgelgeschichte. Durch die Auswertung bisher unbenutzten Archivmaterials kann die Schrift eine Reihe von Berichtigungen und Ergänzungen zu Ernst Flades Silbermann-Buch beibringen.

Ernst Fritz Schmids Schrift über die Orgeln der Abtei Amorbach bringt weitere Belege für die Bedeutung des alten süddeutschen Orgelbaues, dessen Leistungen lange Zeit hindurch über einer einseitigen Verherrlichung der norddeutschen Barockorgel übersehen worden sind. Schmid legt eine auf sorgfältiger Auswertung aller Quellen beruhende Darstellung der Amorbacher Orgelgeschichte vor, die ihren Höhepunkt in dem Werke der Gebrüder Stumm aus den Jahren 1774—1782 findet. Mit vollem Rechte stellt der Verfasser fest, daß die Umänderung nach norddeutschen Idealen, wie sie der Umbau vom Jahre 1936 gebracht hat, dieser prachtvollen Orgel manches von ihrem eigenbedingten Charakter genommen hat. Über die Geschichte der Amorbacher Orgel und ihrer Organisten hinaus wichtig ist eine auf S. 17 mitgeteilte Registrieranweisung aus dem Jahre 1576, welche die wenigen bekannten Quellen ergänzt; hier wird unter anderem vorgeschrieben, daß, wenn man das Positiv zum Werke brauchen wolle, im Positiv jeweils ein Register mehr gezogen werden solle, und daß beim Gebrauch des Tremulanten nicht mehr als drei Stimmen verwendet werden dürfen. Zu Schmids Bemerkungen über die Christianisierung der Orgel sei ergänzt, daß sich mit der Anerkennung der Orgel als „Königin der Instrumente“ in den Liturgien der westlichen Kirchen ihr Gebrauch außerhalb der Kirche ebenso wenig verloren hat wie sich verschiedene Typen einer „geistlichen“ und „weltlichen“ Orgel herausgebildet haben; und wenn in den letzten Jahrzehnten Modeformen der Orgel in den Profangebrauch eingedrungen sind, so sind deren Klang- und Bautypen nicht eigentlich von einer sogenannten weltlichen Orgel vorbestimmt worden, sondern von jenen sattsam bekannten „Orchesterorgeln“, die ja überwiegend in Kirchen aufgestellt waren. Zu der Auswertung der Dispositionen sei angemerkt, daß mit der Berechnung prozentualer Anteile der Mixturen, Aliquote, Zungen, Streicher usw. der Charakter einer Orgel nicht schlechthin ausgedeutet werden kann; ebenso geht es nicht an, Typisierungen wie mitteldeutsch, süddeutsch usw. ohne weiteres als Erklärungen für das Wesen einer Orgel zu verwenden. Gemshorn 2′ ist, entgegen S. 75, von Gottfried Silbermann nicht besonders gern gebaut worden, sondern kommt in seinen bekannten Werken nur dreimal vor.

Das umfangreiche und umfassende Buch Karl Matthaeis vom Orgelspiel widmet vier von seinen sechs Abschnitten den Fragen der Metrik und Rhythmik, der Phrasierung und Artikulation, des Tempos, der Agogik und Ornamentik. In klarer Gliederung des Stoffes und mit bemerkenswert freier Haltung den Problemen gegenüber umreißt Matthaei die Fragenbereiche, ohne in doktrinäre Festlegungen zu verfallen. Sehr zu begrüßen ist die Bezugnahme des Textes auf Beispiele aus der Literatur, deren Kreis mit Recht nicht zu weit gespannt wird. Matthaei vermeidet mit Glück die Gefahr einer (auf knappem Raume unmöglichen) Systematisierung und stellt seine Darlegungen auf die Praxis des Organisten ab. Bedeutsam ist beispielsweise der Hinweis, daß Artikulation und Zeitmaß vom Traktursystem und von den Gegebenheiten des Raumes bestimmt werden müssen.

Die beiden anderen, etwa zwei Drittel des Buches ausmachenden Kapitel beschäftigen sich mit den Orgelregistern und mit der Registrierung. Auf Mahrenholz fußend, gibt Matthaei dem Organisten auch hier eine verständliche und gut begründete Darlegung. Nicht völlig überzeugen können die Gesichtspunkte, nach denen Matthaei die Orgelregister klassifiziert; die Bezeichnung „Hilfsstimmen“ für Aliquote und gemischte Stimmen mag leicht falsche Vorstellungen von dem Wesen und der Funktion dieser Register erwecken, und die Aliquotstimmen sind nach ihrer Natur und ihrer Funktion nicht eigentliche „Obertonverstärker“, sondern eher Teiltonvertreter. Wenn Matthaei das Registrieren an Hand der älteren Zeugnisse als die Kunst der sinnvollen Registerverbindung beschreibt, mag dazu ergänzt werden, daß das Registrieren der alten Meister durchaus nicht immer in der ars combinatoria bestand, sondern, gemäß der Struktur ihrer Werke, häufig im Gegenüberstellen einzelner Stimmen. Die Prinzipalpyramide der italienischen Orgel

verzeichnet (entgegen S. 180) keine Quinte $2^2/_3{}'$, wohl wegen ihrer schlechten Assimilationsfähigkeit in der Tiefe. Nicht beistimmen können wir der Behauptung (S. 237), daß Mendelssohn es in meisterhafter Weise verstanden habe, der Gefahr einer gänzlichen Verflachung des Orgelstils tatkräftig zu begegnen.

Das Handbuch von Hans Klotz stellt sich die Aufgabe, alle Orgelfreunde in leicht verständlicher Form in das Wesen der Orgel einzuführen. Mit der Fülle seines Materials und der Vielfalt seiner Gesichtspunkte läßt es die bisherigen, gleichen Zwecken dienenden Handbücher hinter sich. Der Hauptteil der, ausschließlich kirchliche Verhältnisse und Bedürfnisse berücksichtigenden Schrift ist dem Aufbau des Orgelwerkes gewidmet; besonderen Wert haben die Abschnitte über Raum- und Platzfragen und über die Pflichten zur Instandhaltung der Orgel sowie ein Abriß über Fragen des Orgelspiels und ein gut ausgewähltes Schrifttumverzeichnis. Eine derartige Schrift muß selbstverständlich gemäß ihrer Anlage, ihrem Umfang und ihrer Zielsetzung manche Wünsche offen lassen. Manches kann nur angedeutet werden und muß bei der notwendigen Kürze der Formulierungen mehrdeutig und mißverständlich sein. In Berücksichtigung dieser Gegebenheiten, und gerade wegen der Breitenwirkung, die eine solche Schrift in den Kreisen der Orgelfreunde und der für den Orgelbau Verantwortlichen haben muß, sei nachstehend auf einige Fragen eingegangen, die die Schrift aufwirft:

Bei der Besprechung des Multiplexsystems sagt Klotz (S. 76), es sei im allgemeinen richtig, eine kleine Multiplexorgel anzuschaffen, wenn man nicht mehr als etwa 2500 RM. aufwenden könne. Mir scheint, daß hier eine Verschiebung der Wertmaßstäbe vorliegt, nämlich der Versuch, eine kleine Orgel so zu bauen, als ob sie groß sei, und daß in Wahrheit die aufgewendeten Mittel gerade bei einer kleinen Multiplexorgel zu einem verhältnismäßig größeren Teile nicht dem Klange zugute kommen, sondern dem technischen Apparat. Die Größe einer Orgel beruht ja letztlich nicht auf der Anzahl ihrer Registerzüge, sondern auf der Reinheit, Sauberkeit und Charakteristik ihres Klanges. Die Besinnung auf die orgeleigenen Gesetzlichkeiten und auf die Materialechtheit lassen gerade bei kleinen Instrumenten kein Kompromiß zu.

Die Bedenken gegen den Rollschweller liegen nicht darin, daß bei kleinen Werken das Eintreten der einzelnen Register jedesmal sehr auffällt (S. 57), sondern darin, daß durch den Rollschweller die Gliederung der Werke zerstört wird, daß also bei Anlage eines Rollschwellers die Charakteristik der Werke abgeglichen werden muß.

Für die Disposition kann es, entgegen S. 58, nicht unbedingt als Gesichtspunkt gelten, daß die Zungenstimmen sich mit allen anderen Registern gut mischen lassen. Die Aufgabe des Rohrwerkes liegt in erster Linie nicht in der Färbung eines Mischklanges, sondern im unvermischbaren „unterscheidlichen" Zeichnen „absonderlicher" Linien.

Die Gliederung einer Orgel in Hauptwerk, Schwellwerk und Pedalwerk ist, entgegen S. 66, durchaus nicht das Gewöhnliche, und das Rück-(Vorder-)Positiv spielt nicht erst als dazutretendes viertes Klangwerk eine Rolle, sondern erfüllt gerade bei der zweimanualigen Orgel eine gewichtige Funktion, wie ja zahlreiche alte Orgelbauten erweisen.

Die Tabelle auf S. 80, die bestimmten kirchlichen Anlässen wie der feierlichen Ein- und Ausleitung des Gottesdienstes oder der Vorbereitung und Führung des Gemeindegesanges bestimmte Registerkombinationen zuordnet, scheint deshalb mißverständlich zu sein, weil ja die Registrierung nicht durch die Verwendungsart und -gelegenheit der Musik bestimmt wird, sondern durch ihre Struktur.

Für die Gestaltung der neuen Orgel scheint es mir, entgegen S. 95, nicht darauf anzukommen, unter den Erfindungen der letzten hundert Jahre eine gewisse Auslese zu halten, wie Klotz sagt, sondern vielmehr darum, das zur Erscheinung zu bringen, was der Orgel an ideellen Gesetzlichkeiten innewohnt.

Für die Disposition und demgemäß für das Spiel bestehen, entgegen S. 56, wesentliche Unterschiede zwischen dem Tremulanten und den schwebenden Stimmen, da dieser den Ton belebt, die schwebenden Stimmen aber den Klang trüben.

Einige kleine Unstimmigkeiten mit den Quellen weisen die Dispositionen S. 103ff. auf. Der Barkerhebel ist um 1832 erfunden, nicht 1882 (S. 22).

Gotthold Frotscher, Berlin

Walter Senn,
Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt. Musik, Schule und Theater der Stadt Hall in Tirol in der Zeit vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Innsbruck-Wien-München 1938.

Tirol als Grenzscheide deutscher und italienischer Kultur ist musikgeschichtlich gesehen heute noch ein ziemlich dunkler Begriff. Wenn auch in diesem Gebiet wesentlich nur der den Kulturaustausch vermittelnde Handelsweg, der von Bozen über Innsbruck das Inntal abwärts führt, für die Erkenntnis der wechselseitigen Beziehungen zwischen Nord und Süd in Frage kommt, so ist auch dieser schmale Streifen für die Musikforschung bisher so gut wie unerschlossen, geschweige denn, daß sie in Nachbargebiete vorgedrungen wäre. Allein Innsbruck erscheint zu Zeiten in etwas hellerer Beleuchtung, ohne jedoch mehr als zeitlich und sachlich engbegrenzte Ausschnitte seiner Musikpflege zu zeigen. Daß nunmehr in nächster Nähe der Tiroler Hauptstadt überaus gründliche Forscherarbeit einsetzte, um als hochwertiges Ergebnis eine vier Jahrhunderte umspannende Musikgeschichte des Städtchens *Hall* vorzulegen, muß als verheißungsvoller Anfang einer Tiroler musikalischen Landeskunde lebhaft begrüßt werden. „Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt" heißt der Titel dieses Werkes, und man ist zunächst überrascht, unter solch bescheidener Überschrift einen stattlichen Band von annähernd 700 Seiten in die Hand zu nehmen. Um so erfreulicher denn auch die Feststellung, daß seinem Umfang ein Inhalt von sachlicher wie wissenschaftlicher Bedeutung entspricht. Der Verfasser Walter Senn war in der glücklichen Lage, ein erstaunlich reichhaltiges Quellenmaterial benutzen zu können, wobei er selbst und mit ihm seine Leser nur bedauern, daß so wenig von praktischer Musik überliefert ist (der größte Teil ehemals umfangreicher Notenbestände wanderte einst in die Papierfabrik nach Wattens). Auf der andern Seite aber stand er vor der Schwierigkeit, für den Vergleich des örtlichen Befundes mit den Musikverhältnissen der näheren und weiteren Umgebung auf einen einzigen Anhaltspunkt, eine (noch handschriftliche) „Geschichte der Innsbrucker Hofkapelle" von L. Streiter angewiesen zu sein. Hall war seit dem Spätmittelalter eine blühende Stadt, die „ihren raschen Aufstieg in erster Linie den Begünstigungen von seiten der Landesfürsten verdankte". Deren fördernde Hand und bürgerlicher Wohlstand schufen den Boden für ein kräftig aufstrebendes Kulturleben, und der vorliegenden Schrift ist zu entnehmen, daß auch die Pflege der Tonkunst trotz wechselvoller Schicksale bis ins 18. Jahrhundert hinein einen beachtlichen Platz beanspruchte. Ihr Hauptträger war das 1569 von der Erzherzogin Magdalena, Tochter des Kaisers Ferdinand I. gegründete, fortan von den Jesuiten geistig betreute Damenstift, das mit reichen Geldmitteln versehen, eine eigene Kapelle unterhielt und über den eigenen Wirkungskreis hinaus das musikalische Leben der Stadt vielseitig befruchtete. Liegen für dessen Anfänge schon in der Vorzeit bemerkenswerte Beweise vor, so ergibt sich aus den eingehenden Schilderungen für die Folge das Bild einer in Kirche, Schule und Theater erfreulich sich entfaltenden musikalischen Regsamkeit. Die besten Meister der Zeit sind in der Musizierpraxis vertreten, und Hall hat selbst mit einigen namhaften Komponisten aufzuwarten wie Franc. Sales, der dort vier Jahre als Stiftskapellmeister wirkte, Joh. Jak. Walther und V. B. Faitelli. Zudem stand die Stadt auch zur Außenwelt, zu den Musikstädten Süddeutschlands und Oberitaliens (hier jedoch kaum mit Venedig) in lebhaften musikalischen Beziehungen. Für die kulturelle Einschätzung der Musik im städtischen Gemeinwesen erscheinen auch die ansehnlichen Geldaufwendungen als ein Maßstab, und es ist gewiß bemerkenswert, hier einmal ausnahmsweise zu hören, daß es den Haller Musikanten im allgemeinen nicht schlecht ging. Wie über deren Persönlichkeit, ihre wirtschaftlichen und rechtlichen Verhältnisse, so wird über den Kapelldienst, seine Aufgaben und Vorschriften aufschlußreich berichtet. Wenn auch bezüglich des Musizierens selbst die Quellen wenig verlauten lassen, so gewähren immerhin die für die Singknaben des St. Borgiashauses erlassenen Anordnungen vom Jahre 1721 einen Einblick in die Aufführungspraxis. Neben Nachrichten von alten Volksbräuchen, von bürgerlicher Fest- und Feiergestaltung, die bei der lebensfrohen und tanzlustigen Bevölkerung eine große Rolle spielte, ist auch der Pflege des Theaters ein breiter Abschnitt gewidmet. Zur Geschichte der Tiroler Volksspiele konnte der Verfasser aus seiner Heimatstadt viel interessantes Material beibringen, und nicht minder ergiebig sind seine Ausführungen über die Schulspiele des Jesuitengymnasiums. Schließlich sei noch des instrumentenkundlichen Ertrages gedacht mit seinem wertvollen Beitrag zur

Haller Orgelkunde, dem allerdings mehr auf Vermutungen sich stützenden Bericht über das „Heerhorn", eine Art Vorläufer des Salzburger „Stiers", sowie Notizen über den sonstigen Haller Instrumentenbau. Bei dieser Gelegenheit erfährt man auch Tragisches aus dem Leben Jakob Stainers. Das inhaltreiche Buch mit einem Lebensbild des Stifts- und Stadtarztes Hippolyt Guarinoni abzuschließen, mochte für den Kulturgeschichtsschreiber der Stadt Hall die Erfüllung einer Ehrenpflicht gegenüber einem ihrer bedeutendsten Köpfe bedeuten, und außerdem lag das hier nahe, weil dieser universell gebildete Doktor in seinem Hauptwerk „Die Greuel der Verwüstung menschlichen Geschlechts" (1610) merkwürdige Gedanken über Musik und Theater niedergelegt hat. Wenn man an der ausgezeichneten Arbeit Senns etwas aussetzen wollte, so kann sich das — abgesehen von dem Fehlen eines hier dringend erwünschten Sachregisters — nur auf ein paar befremdende, aus der religiösen Einstellung des Verfassers erklärliche Äußerungen beziehen. Es ist wohl ebenso abwegig, den Übertritt Stainers zur evangelischen Kirche gewissermaßen als Folge religiösen Wahnsinns zu kennzeichnen (S. 456) wie für den Verfall des Schullebens (?) den Protestantismus schlechthin verantwortlich zu machen (S. 131). Jedenfalls bleibt dadurch aber der wissenschaftliche Gesamtwert des Buches ungeschmälert, das vor allem in bezug auf Gründlichkeit und Zweckmäßigkeit der Quellenverwertung als eine mustergültige Leistung angesehen werden muß. Oskar Kaul, Würzburg

Kurt Thomas,

Lehrbuch der Chorleitung. Bd. I, 3. Aufl. Leipzig 1937, Bd. II. Leipzig 1937 (= Handbücher der Musiklehre Bd. XIV und XVI im Verlag Breitkopf & Härtel).

Der große Erfolg, den der 1. Band des „Lehrbuches der Chorleitung" von Kurt Thomas gleich bei seinem Erscheinen gehabt hat und der binnen kurzem eine 2. und 3. Auflage notwendig machte, beweist, daß der Verfasser mit seinem Werk eine lang empfundene Lücke ausgefüllt und mit seinen aus eigener Erfahrung gewonnenen Anschauungen und Lehren unseren Chorleitern willkommene Hilfe geleistet hat. Tatsächlich bietet dieses Buch, wie auch der 2. Band, obwohl beide im Kern „nur" einen systematischen Lehrgang der Schlagtechnik enthalten, über die Vermittlung dieses handwerklichen Könnens hinaus so viele und gründlich durchdachte allgemein wichtige Anregungen, daß man seine Verbreitung in den Kreisen unserer Kantoren und Gesangvereinsdirigenten auf das lebhafteste begrüßen muß. Ich denke dabei besonders an seine „Vorbemerkungen" (S. 2/4), die in der sicherlich nicht bequemen Mahnung „Es gibt keine schlechten Chöre — es gibt nur schlechte Chorleiter!" gipfeln, an seine ausgezeichneten Ausführungen über den Atem und die Gymnastikübungen (S. 23, 55ff., 66f.), an seine Erörterungen über die „Chorische Aussprache", besonders der Endkonsonanten (S. 81), an seine Darlegungen der Ursachen des Detonierens und der entsprechenden Behebungsmöglichkeiten (S. 85ff.), vor allem aber auch an seine äußerst wichtigen Bemerkungen über die Probenarbeit (S. 92ff.), aus denen zweifellos nicht nur der angehende, sondern auch noch der berufstätige Chorleiter lernen kann.

Ist das Werk auch ausschließlich aus der Praxis und für die Praxis geschrieben, so gewinnt es für den Musikhistoriker doch durch die Einbeziehung alter Musik und die Bemühungen um die Verlebendigung der alten Chorkunst Interesse. Auch hier begegnen wir, wie überall, der gleichen verständnisvollen Einfühlung, wenn er z. B. bei Erörterung der Spannungsverhältnisse bei der Chor- und Instrumentalmusik des 15.—17. Jahrhunderts sagt, daß deren Linien „frei schwingende, nicht in ein festes Taktmaß eingezwängte, sondern nur durch einen gleichmäßigen „Pulsschlag" gemessene musikalische Linien" darstellen (Bd. II, S. 5) oder wenn er als Schlagart für alte Musik (beim geraden Takt) den „gleichmäßigen Halbeschlag" (Bd. I, S. 38) angibt. Dazu wollen dann allerdings seine Angaben der Schlagart im 2. Band bei den Beispielen nicht immer stimmen (vgl. S. 43, 44, 52/53, 53/54/55, 57, 61 usw.), wenn er sagt „Schlagart: Viertel (ganz knappe Viertel) oder gleichmäßige (ruhige, sehr ruhige) Halbe", manchmal auch „Viertel oder besser ruhige Halbe". Diese Angaben kommen (wenn ich ihn richtig verstanden habe) nur aus rein technischen Erwägungen, sind aber trotzdem nicht richtig und widersprechen auch seiner eigenen, grundsätzlichen Einstellung zur alten Musik (siehe oben!). In all diesen Fällen ist der Halbeschlag nicht „besser", sondern der einzig richtige, wie er das selbst auch bei den Beispielen auf den S. 46, 47, 48, 65ff. und 77 durch seine Angaben bestätigt. Es ist keineswegs

gleichgültig, ob ich Viertel oder Halbe schlage, da ich dadurch in jedem Fall die Grundzeit der Bewegung ändere und damit den Bewegungscharakter einer Musik sowie die innere Dynamik eines jeden Tones. Der autoritative Theoretiker der in Frage stehenden Zeit, Hermann Finck, hat schon diesen Viertelschlag eindeutig abgelehnt und ihn als „einen gemeinen krauthackerischen Schlag" bezeichnet, weil er das Maß der Bewegung zerstört und dadurch die Melodie zerhackt.

Auf der gleichen Linie liegen Thomas' Ausführungen über das Dirigieren, wenn er sagt: „Die Schlagtechnik dient ... dazu, alles in den Proben Besprochene und Erarbeitete im entscheidenden Augenblick dem Chor in Erinnerung zu rufen" (Bd. I, 7) und dann fortfährt: „Nicht mit dem Taktschlagen ist es getan, sondern mit der restlosen Beherrschung des Taktschlagens beginnt überhaupt erst das Dirigieren, die Kunst, allen Ausdruck, jede sprachliche Nüance und manches andere in die Bewegung zu legen und durch sie auszudrücken" (Bd. I, 10). Ich möchte annehmen, daß der Verfasser, als er diese Sätze schrieb, auch nur an die neuere Musik gedacht hat und nicht an die Vokalpolyphonie bis zum Barockzeitalter. Denn diese Musik kann man ebensowenig „dirigieren", wie man klassische oder romantische Musik nicht sinngemäß ohne Dirigenten wiedergeben kann. Hier beginnen eben die Schwierigkeiten bei der Verlebendigung älterer Musik, die aber meines Erachtens nicht durch äußere Beeinflussung des Chores gelöst werden können, sondern nur durch das innere Erleben jener Werkschöpfungen im Kreise einer gleichgestimmten Chorgemeinschaft. Gerhard Pietzsch, Dresden

Vorlesungen über Musik an Universitäten und technischen Hochschulen

Sommersemester 1939

Abkürzungen: S Seminar, Pros Proseminar, CM Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Basel. Prof. Dr. J. Handschin: Der Kontrapunkt des a-cappella-Stils (1) — Die französische Musik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (1) — S: Quellen zur Musik des 16. Jahrhunderts (2) — CM voc. et instr. (2 14tägig) — Musikästhetisches Kolloquium (2 14tägig).

Prof. Dr. W. Merian: C. M. v. Weber als Dramatiker (1) — Übungen: Orgeltabulaturen (1).

Berlin. Prof. Dr. A. Schering: Allgemeine Musikgeschichte (3) — Die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts (1) — Haupt-S (1½) — Pros, Oberstufe für Fortgeschrittene (1½) — CM instr., voc. (durch Lehrbeauftr. Dr. Adrio) (je 2).

Prof. Dr. G. Schünemann: Geschichte der Klaviermusik II (von Bach bis Beethoven) (2) — Übungen zur Musikpsychologie und vergl. Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. G. Frotscher: Das deutsche Lied (2) — Pros, Unterstufe (1½) — Grundzüge einer musikalischen Volkskunde (Übungen) (1) — Kolloquium über Gegenwartsfragen der Musik (1)

Prof. Dr. E. Schumann: S für Militärmusik (1½) — Forschungsarbeiten (Akustik).

Lektor Prof. Dr. W. Danckert: Der musikalische Impressionismus (2) — Völkerkundliche Musikwissenschaft (Übung) (1) — Generalbaßlehre (Übung) (1½) — Kontrapunkt (Übung im Vokalsatz) (1).

Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Musikalische Akustik (2) — Übungen zur Musikalischen Akustik (2) — Einführung in die wissenschaftlichen Grundlagen des Singens (1).

Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik II (von J. S. Bach bis zur Gegenwart) (1) — Musikalische Liturgik: Übungen zur Geschichte des evangelischen Kirchenliedes (mit Übungen im Choralsingen) (2).

Bern. Prof. Dr. E. Kurth: Leben und Werke von Bach und Händel (mit Vorführungen an Schallplatten) (2) — Die russische Musik im 19. Jahrhundert (mit Vorführungen am Flügel und an Schallplatten) (2) — Pros: Kompositionstechnik im 16. Jahrhundert (gemeinsam

mit Frl. Dr. Balmer) (2) — S: Definitorium und Repetitorium zur älteren Musikgeschichte (2) — CM: Besprechung und Ausführung älterer Chor- und Instrumentalmusik (2).

Privatdozent Dr. M. Zulauf: Georg Philipp Telemann (1).

Privatdozentin Dr. L. Balmer: Grundbegriffe der Musiktheorie (1) — Pros: gemeinsam mit Prof. Dr. Kurth s. o. — Historische Kammermusikübungen, z. T. im Anschluß an das CM (2).

Lektor W. Senn: Entwicklung des Orgelchorales bei J. S. Bach, seinen deutschen Zeitgenossen und Nachfolgern (1).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Das neue deutsche Lied (vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart) (2) — S (1½) — Praktische Orgelübungen (4).

Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Grundzüge der mehrstimmigen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts (2) — Übungen im Anschluß an die Vorlesung (1) — Die Klangfarben der Orgelregister und ihre Verwendung zu sinngemäßer Disposition und Registrierung (1).

Lehrbeauftr. Prof. W. Maler: Übungen im harmonischen Satz (Grundzüge der dur-molltonalen Harmonik) (2) — Übungen im linearen Satz (kontrapunktische Anfangsstudien) (2).

Lehrbeauftr. Lektor A. Bauer: Übungen zur Harmonielehre an Hand von klassischen und romantischen Sonaten (2) — Praktische Einführung in G. F. Händels Klavierwerke (2) — Die Formen in den Werken J. S. Bachs (mit Beispielen) (2) — Die Praxis des musikalischen Vortrags (mit Beispielen) (2).

Breslau. Universität. Prof. Dr. A. Schmitz: Mozart und Beethoven (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — OberS (Vortragsarbeiten der Mitglieder) (2).

Prof. Dr. E. Kirsch: Grundbegriffe und Grundvorstellungen der theoretischen Musikbetrachtung (1) — Übungen zur Übertragung älterer schlesischer Musik (2).

Doz. Dr. Fr. Feldmann: Musik des Mittelalters (2) — Übung zur Vorlesung (1).

Akademisches Institut für Kirchenmusik: Prof. Dr. J. Steinbeck: Einführung in J. S. Bachs Leben und Werke (1).

Prof. Dr. E. Kirsch: Harmonielehre (2).

Akad. Musiklehrer Domkapellmeister Dr. P. Blaschke: Palestrinas Kontrapunkt (2).

Akad. Musiklehrer Kantor und Oberorganist G. Richter: Praktische Orgelübungen.

Techn. Hochschule: Prof. Dr. H. Matzke: Die Musik der großen Völker (1) — Orgelspiel und Orgeltheorie (2) — Harmonielehre I (1) — Stimmbildungskurs (1) — Technisch-musikwissenschaftliche Übungen (Schallplattenpraktikum) (1½) — Musikalisch-praktische Übungen (CM) (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack: Geschichte des deutschen Liedes und Chorliedes (2) — Beethovens Klaviersonaten (2).

Dresden. Technische Hochschule. Prof. Dr. E. Schmitz: beurlaubt.

Doz. Dr. G. Pietzsch: Die deutsche Musik von der Klassik bis zur Gegenwart (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Wesen und Wandlungen deutschen Lebens im Spiegel der Musik (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke und deren Wiedergabe (in Verbindung mit Konzert- und Opernbesuch (1) — Vorübung: Einführung in die Musiklehre (2) — S: Takt und Rhythmus (2) — CM Singgruppe, Spielgruppe (je 2).

Univ.-Musikdirektor Prof. G. Kempff: Geschichte des Kirchenliedes bis zur Reformation (2) — Musikalische Liturgik: Die Gesänge des Kirchenjahres (4) — J. S. Bachs Kantaten (1) — Sprechkurse (Ausbildung in Sprache und Gesang): Anfängerkurs, für Fortgeschrittene (je 2) — Unterricht im Orgel- und Cembalospiel (1) — Kontrapunkt (2) — Harmonielehre für Anfänger, für Fortgeschrittene (2) — Akademischer Chor: Händels Acis und Galathea, Haydns Schöpfung (2) — Akademisches Orchester: Bachs Klavierkonzerte (2).

Frankfurt (M.). Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper von 1650—1800 (2) — Die Musikinstrumente (mit Lichtbildern und praktischen Vorführungen) (1) — Musikalische Akustik II, mit praktischen Arbeiten (2) — Übungen zur musikalischen Orts- und Landeskunde (1½) — Arbeitsgemeinschaft für Filmkunde (mit Prof. Roedemeyer) (1) — CM instr., voc. (je 2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Geschichte der Klaviermusik (2) — Geschichte und Systematik der Musikinstrumente (1) — S: Übungen zur deutschen Klaviermusik des 16. Jahrhunderts (2) — CM instr., voc. (kleiner Chor) (je 2).

Doz. Dr. W. Ehmann: Das deutsche Volkslied (1) — Pros: Übungen zur Notation des älteren Volksliedes (2) — CM voc. (großer Chor) (2).

Lehrbeauftr. Dr. Br. Maerker: Formenkunde des Gregorianischen Gesangs: Die Melodik der Antiphonen (mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zum europäischen Volkslied) (1).

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. K. G. Fellerer: Palestrinas Leben und Werke (2) — Einführung in die Musikerziehung (1) — S: Die »Reformfassungen« der Gregorianik im 12./13. Jahrhundert (2) — CM voc., instr. (je 1).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert (Händel bis Mozart) (2) — S: Das musikdramatische Werk Chr. W. Glucks (2) — CM (Madrigalchor): Alte a-cappella-Musik (2).

Univ.-Musikdirektor Dr. St. Temesvàry: Talent und Genie in der Musik (Vorträge mit praktischen Erläuterungen) (1) — Harmonielehre, Formenlehre, Kontrapunkt und andere musiktheoretische Fächer für Anfänger, für Fortgeschrittene (je 1) — CM (Streichorchester) (2) — Akademischer Gesangverein (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Musik und Musikanschauung des Mittelalters II (2) — Geschichte des deutschen Orgelchorals bis J. S. Bach (mit prakt. Vorführungen) (1) — Gemein- mit Dr. W. Kohlschmidt: Geschichte des deutschen Volksliedes von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert (2) — S: Übungen zu J. S. Bachs Klaviermusik (2).

Lehrbeauftr. Oberlandeskirchenrat Dr. Chr. Mahrenholz: Geschichte des deutschen Kirchenliedes (1).

Akad. Musikdirektor K. Hogrebe: Übungen in musiktheoretischen Fächern: Harmonielehre mit Generalbaßübungen, Harmonisieren, Kontrapunktieren — Liturgisches Singen (1).

Greifswald. Prof. Dr. W. Vetter: Die Stellung der deutschen Musik innerhalb der allgemeinen Musikgeschichte seit 1300 (2) — S: Studium ausgewählter Tonwerke des 14.—19. Jahrhunderts (2) — Evangelisches Kirchenlied und deutsches Volkslied (1) — CM instr. (2).

Halle (S.). Prof. Dr. M. Schneider: Werden und Wandlung der (vokalen und instrumentalen) Kammermusik (2) — Pros (1½) — S (2).

Doz. Dr. W. Serauky: Musik des Altertums und des frühen Mittelalters (1) — Übungen zur deutschen Musik des Mittelalters (1½) — Kammermusikübungen (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Allgemeine Musiklehre und Harmonielehre I (2) — Harmonielehre II und Generalbaßbearbeitungen (2) — Kontrapunktische Übungen (2) — Formenlehre, Analysen und Instrumentationsübungen (2).

Hamburg. Prof. Dr. W. Heinitz: Erörterungen zum Problem der musikalischen Begabung (1) — Gebärde und Geste in der Richard Wagnerschen Ausdrucksgestaltung (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4) — Übungen zur Untersuchung des biologischen Stils nordischer Tonschöpfungen (1) — Transkriptionsübungen an japanischen Musik-Phonogrammen (1) — Die Formenwelt afrikanischer Musikinstrumente (verbunden mit Besichtigungen im Völkerkundemuseum (1) — Tonsysteme außereuropäischer Musikkulturen (1).

Prof. Dr. G. Anschütz: Arbeiten zur Psychologie des Tonfilms — Übungen zur Charakterologie und Typologie (mit Beispielen aus dem Film) (2).

Lehrbeauftr. Dr. H. J. Therstappen: Die deutsche Musik im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges (2) — Mozart (2) — Die klassische Klaviersonate (1) — Kontrapunkt II (1) — Studentenchor (2) — Studentenorchester (2) — Kurse des Universitäts-Musikinstituts (im Auftrage des Leiters): Allgemeines Volksliedsingen (1½), Mannschaftssingen (1), Volksliedübung für Singleiter (1).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Deutsche Kulturgeschichte im Spiegel der Musik (1) — Musikinstrumente und ihre Geschichte (1) — Bachs Alterswerke (1) — Seelenkundliche Betrachtung des künstlerischen Schaffens (1) — CM (1½).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Oper, Festspiel und Feier vom Barock bis zur Gegenwart (2) — Schubert und die Musik der Ostmark (1) — Musikgeschichtliche Übungen (2) — Einführung in die musikalische Analyse (2) — CM (Studentenorchester) (2) — Madrigalchor (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: J. S. Bach als Kirchenmusiker (1) — Übungen zur Harmonielehre II (2) — Übungen im Generalbaßspiel (1) — Orgelspiel (1) — Chor des

Bach-Vereins (Beethoven, Missa solemnis) (2) — Studentenchor (2) — Chor des Kirchenmusikalischen Institutes (2) — Musikalisch-liturgische Übungen (1) — Dirigieranleitung (1).

Jena. Doz. Dr. O. zur Nedden: Geschichte der Oper (Fortsetzung), mit Beispielen auf Schallplatten (1) — S: Übungen mit Referaten (1) — Musikwissenschaftliches Kolloquium: Beethovens Spätwerke (1).

Lehrbeauftr. Dr. H. Möller: Das europäische Volkslied (Fortsetzung): Volkslieder der Balkanländer, mit Beispielen (Gesang und Klavier oder Schallplatten) (1).

Kiel. Prof. Dr. Fr. Blume: Allgemeine Musikgeschichte im Zeitalter des Hochbarock (3) — Der deutsche Mensch in der Musik (1) — S: Stilprobleme hochbarocker Musik (2) — Pros: Übungen zur Methodik musikgeschichtlicher Arbeiten zum Zeitalter des Barock (1) — CM voc., instr. (gemeinsam mit Dr. Gudewill) (je 2).

Doz. Dr. B. Engelke: Musikalische Paläographie (Anfangskurs) (1) — Übungen zur Stil- und Stoffkunde der Oper (1).

Lektor Dr. K. Gudewill: Praktische Übungen im musikalischen Satz (2) — Übungen zur Theorie des Generalbasses (Lektüre ausgewählter Schriftsteller) (2). — CM (s. Blume).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Die Musik des Mittelalters (2) — Haupt-S: Deutsche Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts (2) — Arbeitsgemeinschaft: Rasse und Volkstum in der Musik (1) — CM instr. (2).

Prof. Dr. E. Bücken: Stilprobleme und musikgeschichtliches Schrifttum des Kreises Haydn, Mozart, Beethoven (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — Kolloquium über Komponisten als Musikschriftsteller (1).

Prof. Dr. W. Kahl: Die Söhne J. S. Bachs (1).

Doz. Dr. W. Gerstenberg: Heinrich Schütz in seiner Zeit (2) — S: Übungen zur Herausgabe älterer Musik (1½) — CM: Chormusik des 16. Jahrhunderts (2), Spielmusik auf historischen Instrumenten (mit Ass. Dr. Gröninger) (2).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Übungen in der Harmonielehre (1) — Formenlehre: Meisterwerke des Barock (1).

Lektor Prof. Dr. H. Unger: Einführung in das Verständnis des musikal. Kunswerkes (1).

Königsberg (Pr.). Prof. Dr. H. Engel: Beethoven. Leben und Werke (2) — Geschichte der Klaviermusik (2) — S: Betrachtung ausgewählter Instrumentalwerke Mozarts (1½); Der musikalische Impressionismus (1); Arbeitsgemeinschaft für die höheren Semester. — Geschichte des evangelischen Kirchenliedes mit besonderer Berücksichtigung Ostpreußens (Leiter: Dr. Kelletat) (1) — Orgelkurs für Studierende der Theologie (Leiter: Dr. Kelletat) (1) — CM voc., instr. (je 2).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Die Musik der evangelischen Kirche von Luther bis Bach (2) — Tanzstil und Suite (2) — Max Reger (1) — Pros Vorkurs: Grundzüge der Formengeschichte (1), Hauptkurs: Musik des frühen Mittelalters (Referate, durch Assistent Dr. Husmann) (2) — S: Zur Musikauffassung der Romantik (2) — CM voc.: Scherzlieder und Quodlibets (durch Dr. Husmann) (2), instr.: Alte und neue Serenadenmusik (2).

Lektor Prof. F. Petyrek: Harmonielehre I, II; Kanon- u. Fugenkomposition; Partiturspiel (je 1).

Prof. Dr. A. Simon: Deutsche Sprechkunde (2) — Gebundene und freie Rede (2) — Sprechbildung (2) — Liturgisches Sprechen (1).

Univ.-Musikdirektor F. Rabenschlag: Übungen im liturgischen Singen (1).

Prof. D.Dr. M. Doerne: Das evangelische Kirchenlied (2).

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Geschichte der Instrumentalmusik (1) — Das deutsche Lied (1) — Die geistliche Tonkunst in Entwickelungszügen (1½) — Harmonieprobleme (1) — Kontrapunkt, Kanon, Fuge (1) — S: Übungen zur Geschichte der Instrumentalmusik (1½) — Chorsingen (2) — CM instr. (2).

Prof. Dr. H. Birtner: Schütz und Monteverdi (2) — S: Übungen zur Musik im Zeitalter von Heinrich Schütz (2) — CM voc (Chor- und Instrumentalgruppe): deutsche und italienische Musik des 17. Jahrhunderts (2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Beethovens Spätwerke (mit Schallplatten) (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2).

Prof. Dr. A. Lorenz: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Die Meistersinger

von Nürnberg" (mit Schallplatten) (2) — Anton Bruckners Symphonien (mit Schallplatten) (2).

Prof. Dr. O. Ursprung: Das ältere deutsche Lied (2) — Stilkundliche Übungen zur älteren Musikgeschichte II; Schrifttumskunde (2).

Prof. Dr. K. Huber: Europäische Volksmusik (2) — Ton- und Musikpsychologie (2).

Prof. Dr. G. Fr. Schmidt: Anfänge und erste Blütezeit der deutschen Oper (2) — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene (1½).

Lehrbeauftr. Dr. R. Häfner: Harmonielehre, Kontrapunkt für Fortgeschrittene (je 2).

Münster (W.). Prof. Dr. W. Korte: Die deutsche Musik von Beethoven bis Wagner (3) — VorS: Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten im Zusammenhang mit der Vorlesung (2) — Haupt-S: Strukturuntersuchungen am Motettenwerk Lassos und Palestrinas (1½) — CM: Orchester, Chor (je 2).

Lehrbeauftr. Dr. K. Ameln: Das evangelische Kirchenlied (Einführung in das Gesangbuch) (1) — Übungen zum evangelischen Kirchenlied (1) — Kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft (Akademischer Kirchenchor) (1½).

Lektor Domchordirektor W. Lilie: Theorie und Geschichte des gregorianischen Gesanges (1) — Formenlehre des gregorianischen Gesanges (1) — Praktische Gesangsübungen (1).

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. G. Becking: Das deutsche Volkslied (2) — Franz Schubert (1) — CM, gemeinsame Besprechung und Aufführung alter Musik (2) — S: Eigene Arbeiten der Teilnehmer und Schulmusikfragen (2).

Lektor Dr. Th. Veidl: Harmonielehre (1½) — Kontrapunkt (1½).

Rostock. Prof. Dr. E. Schenk: Beethoven (2) — S: Mittelalterliche Notationsprobleme (2) — Musiktheoretische Kurse: Harmonielehre, Kontrapunkt, Partiturspiel (je 2) — CM instr. et voc., Aufführungsübungen alter und zeitgenössischer Musik (2).

Lehrbeauftr. Dr. E. Mattiesen: Hauptfragen gottesdienstlicher Musikübung (1) — Übungen im liturgischen Altarsingen (1) — Orgelspielkursus (1).

Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. C. Leonhardt: Die Opern Mozarts (1) — S: Übungen zur Geschichte des deutschen Volkslieds (mit Prof. Dr. Bebermeyer und Dr. Reichert) (2) — Harmonielehre I (2), II (1) — Kontrapunkt (1) — Akademisches Orchester (2) — Akademischer Chor (2) — Singkreis (CM voc. mit Dr. Reichert) (1).

Wien. Prof. Dr. R. Lach: Musikgeschichte in psychologischer und entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung IV (3) — Dramaturgie und Ästhetik des Wagnerschen Musikdramas (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — Gemeinsam mit Prof. Orel: Notationsgeschichtliche Übungen für Anfänger (2) — Gemeinsam mit Prof. Haas: Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (1).

Prof. Dr. A. Orel: Die Stellung der Ostmark im deutschen Musikraum II (1) — Norden und Süden in der Musik II (2) — Stilkunde (mit Übungen) (2) — Notationsgeschichtliche Übungen (s. Lach).

Prof. Dr. R. Haas: Geschichte der musikalischen Wiedergabe II (seit 1600) (2) — Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (s. Lach).

Doz. Dr. L. Nowak: Die deutschen Musiktheoretiker in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts (2)

Lektor W. Tschoepe: Kurse zur Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung ins S: Harmonielehre (2), Kontrapunkt (2), Formenlehre (1).

Lektor Dr. A. C. Hochstetter: wird nicht lesen.

Lektor Fr. Moser: wird keinen Kurs halten.

Lektor Fr. Pawlikowski: Stimmschulung mit bes. Rücksichtnahme auf den Chorgesang (2).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Das deutsche Kunstlied seit Schubert (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — CM, Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik (1).

Zürich. Prof. Dr. Fr. Gysi: Musikalische Völkerkunde (1) — Abriß der französischen Musikgeschichte (17.—20. Jahrhundert) (2) — S: Praktische Übungen im Analysieren von Tonwerken.

Prof. Dr. A. E. Cherbuliez: Die Entwicklung der Harmonik seit Rameau (1) — Die nationalen Tonschulen im 19. Jahrhundert (2) — S: Übungen zur Harmonik seit Rameau (1) — Übungen zur Stilkunde der Instrumentalmusik nach Beethoven (1) — CM (1) — Mit E. Steiger: Mozarts Opern (2).

Mitteilungen

Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung

Der Herr Reichserziehungsminister Dr. Rust hat anläßlich des Geburtstages des Führers und Reichskanzlers die beim Staatl. Institut gestifteten jährlichen literarischen Preise für das Jahr 1938 zuerkannt:

Dr. habil. Fritz Feldmann (Breslau) für seine Habilitationsschrift „Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien“ und

Dr. phil. Ottmar Schreiber (Berlin) für seine Dissertation „Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850“.

Lobende Anerkennung wurde zuteil:

Dr. habil. Kurt Stephenson (Hamburg) für seine Habilitationsschrift „Andreas Romberg, ein Beitrag zur Hamburgischen Musikgeschichte“ und

Dr. phil. Werner Neumann (Leipzig) für seine Dissertation „J. S. Bachs Chorfuge, ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs“.

Die beiden wertvollen Arbeiten von Prof. Dr. Helmuth Osthoff (Frankfurt a. M.) „Die Niederländer und das deutsche Lied (1400—1640)“ und Dr. Walter Schulze (Hamburg) „Die Quellen der Hamburger Oper, eine bibliographisch-statistische Studie zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper“ konnten bestimmungsgemäß für die Preiszuerkennung nicht berücksichtigt werden, da sie auf Grund früher erschienener Universitätsschriften der Verfasser eine Erweiterung und Umformung erhalten haben. Durch eine ehrenvolle Erwähnung will jedoch der Herr Reichserziehungsminister sich der allgemeinen Wertschätzung beider Werke anschließen.

Seiffert

Musikwissenschaftliche Tagung der Reichsmusiktage Düsseldorf 1939

Anders als die vorjährige war diese Tagung angelegt: nur fünf Vorträge waren angesetzt, über Themen, die Forschung und Musikübung gemeinsam betreffen; alle diese Vorträge waren im Festplan allgemein bekanntgegeben. So erschien denn auch ein viel weiterer Hörerkreis als damals, und der Zweck dieser Tage, die lebendige Verbindung von Wissenschaft und Praxis zu fördern, wurde zweifellos um so besser erreicht. Das zeigte sich bereits in den Aussprachen, die den Vorträgen folgten und an denen sich Angehörige verschiedener Musikberufe beteiligten.

Die Tagung wurde am Nachmittag des 19. Mai eröffnet durch eine Ansprache von Prof. Dr. L. Schiedermair, der darauf hinwies, daß die Musikwissenschaft kein Sonderdasein führe, vielmehr der großen deutschen Arbeitsgemeinschaft als ein notwendiges Glied eingeordnet sei, wie ja auch die Vortragsthemen dieser Tage ihre fruchtbare Verbindung mit dem Musikleben aufzeigen. Prof. Dr. R. Haas gab dann einen umfassenden Bericht über seine langjährigen erfolgreichen Bemühungen um die Wiedergewinnung der Urgestalt der Sinfonien Anton Bruckners aus allgemein gebräuchlich gewordener verfälschender Bearbeitung — eines der hervorragendsten Beispiele der Rettung eines großen Meistererbes durch die Musikwissenschaft. Der vorgesehene Vortrag von Prof. Dr. J. Müller-Blattau über das Volkslied im künstlerischen Schaffen mußte wegen plötzlicher Abberufung des Vortragenden leider ausfallen. Die virtuose Vorführung des zweimanualigen Trautoniums durch Oskar Sala mit alter und neuer Musik, Bearbeitungen und eigens für das Instrument geschriebenen Werken erwies die außerordentlichen neuen Möglichkeiten dieses elektrischen Melodieinstruments.

Für den Vormittag des 20. Mai waren zwei Vorträge angesetzt: der erste — von Prof. Dr. H. Osthoff — über das Besetzungsproblem in der Musik des Barockzeitalters, der zweite — von Richard Eichenauer — über den gegenwärtigen Stand der Musik-Rasseforschung. Prof. Osthoff gab in seinen vor allem für das Schütz-, Bach- und Händel-Musizieren bedeutsamen Ausführungen eine Übersicht über die Instrumente und die zahlenmäßige Besetzung der Vokal- und Instrumentalkapellen der damaligen Zeit. In der Aussprache wurde darauf hingewiesen, daß bei der Übertragung auf heutige Verhältnisse auch die verschiedene Lautstärke der Instrumente und die Haltung und innere Spannkraft der Musizierenden zu berücksichtigen seien. —

R. Eichenauer erklärte hierauf, seinen Vortrag nicht halten zu können, da er aus beruflichen Gründen bereits abreisen müsse.

Unmittelbar in den musikwissenschaftlichen Bereich hinein erstreckte sich naturgemäß auch die Tagung „Singen und Sprechen", die am 16. Mai an Stelle des erkrankten Prof. M. Donisch von Prof. Dr. J. Müller-Blattau mit einer Ansprache eröffnet wurde. Auf einen Vortrag von Prof. Dr. E. Geißler über das Sprechen im Gesamtbau der Kultur folgte ein zweiter von Müller-Blattau über „Musik und Sprache in Spannung und Ausgleich", der das Thema an Hand Gluckscher Musik und Musiktexte aufschlußreich behandelte, wie überhaupt dieser Vormittag durch Musikvorträge unter Generalmusikdirektor Schulz-Dornburgs Leitung zu einer Gluck-Feier ausgestaltet war.

Wie im Vorjahre war den Reichsmusiktagen auch diesmal ein Musiklager des NSD.-Studentenbundes angegliedert. In der musikkulturellen Kundgebung des Bundes sprach der Musikreferent der Reichsstudentenführung Rolf Schroth über den „Musikstudenten im Ringen um die völkische Musikkultur". Rudolf Steglich

Zentralinstitut für Mozart-Forschung

Das Zentralinstitut für Mozart-Forschung hielt im Rahmen der Festtage des Mozarteum Salzburg anläßlich dessen Erhebung zur Hochschule am 14. Juni unter Vorsitz des Salzburger Landesstatthalters Dr. Reitter eine Sitzung ab. Der Generalsekretär des Mozarteum und neubeauftragte Leiter des Institutes Dr. E. Valentin sprach nach Begrüßungsworten über den künftigen Arbeitsplan. Prof. Dr. L. Schiedermair, der Leiter des wissenschaftlichen Beirats des Mozarteum, umriß die dringenden Aufgaben der Mozart-Forschung. Dr. Fr. Breitinger berichtete über Ergebnisse seiner Salzburger Forschungen zur Mozartschen Familiengeschichte. Das Institut plant die Herausgabe eines Mozart-Jahrbuchs, den Ausbau der Mozarteum-Bücherei zu einer umfassenden Sammlung des Mozart-Schrifttums, besonders auch der Mozartschen Eigenschriften in Photokopien, endlich eine nach wissenschaftlichen Grundsätzen durchgeführte Gesamtausgabe der Werke Mozarts. Die Sitzung wurde umrahmt und bereichert durch Mozartsche Musik, vorgetragen von den Professoren Scholz, Jaeckel, Müller und Weigl.

Als das Hauptereignis der Mozarteum-Festtage sei die Rede des Herrn Reichserziehungsministers Rust hervorgehoben, der es als den Cantus firmus aller musikerzieherischen Arbeit bezeichnete, unser Volk zum Verständnis unserer großen Meisterkunst hinzuführen und auf Grund der damit unweigerlich verbundenen klarumrissenen Wertmaßstäbe eine fruchtbare Einigung auf dem Gesamtgebiet unserer Musikpflege anzustreben. Rudolf Steglich

*

Der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Wien, Prof. Dr. Robert Lach, wurde wegen Erreichens der Altersgrenze von den amtlichen Verpflichtungen entbunden. Für das Sommersemester 1939 erhielt er den Auftrag, seine bisherigen Lehraufgaben vertretungsweise wahrzunehmen.

Der nb. ao. Prof. Dr. Werner Danckert wurde unter Zuweisung an die Philosophische Fakultät der Universität Berlin zum Lektor für Musik ernannt.

Das Lektorat für Musik an der Universität Leipzig wurde Prof. Felix Petyrek übertragen.

Dr. phil. habil. Kurt Stephenson erhielt die Dozentur für Musikwissenschaft in der philosophischen Fakultät der Universität Bonn.

Als Nachfolger des im Januar verstorbenen Dr. Kurt Taut hat vom 1. April ds. Jahres an Prof. Dr. Eugen Schmitz aus Dresden die Leitung der Musikbibliothek Peters in Leipzig übernommen.

Der bisherige 1. Assistent und beauftragte Dozent am Musikinstitut der Universität Tübingen Dr. Karl Friedrich Leucht wurde als städt. Musikdirektor und Direktor der Städt. Musikschule nach Aschaffenburg berufen. Als sein Nachfolger wurde Dr. Georg Reichert zum Institutsassistenten ernannt.

Verantwortlich: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

4. Jahrgang 1939 Heft 3

Johann Wolfgang Francks Singspiel „Die drey Töchter Cecrops(')"[1]

Von Gustav Friedrich Schmidt, München

Johann Wolfgang Franck, der aus Franken gebürtige Ansbacher und Hamburger Kapellmeister und einer der bedeutendsten deutschen Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts, hat sich mit seinen gehaltvollen und volkstümlichen zur Hausandacht, nicht für den kirchlichen Gemeindegesang bestimmten Geistlichen Liedern (1681—1700), die auch Bach und Händel geschätzt haben und deren wortgezeugte, gefühlsbetonte und stellenweise von dramatischem Pathos erfüllte Melodik nicht ohne Einwirkung auf den Vokalstil dieser Großmeister geblieben ist, in der Musikgeschichte mit Recht die Sonderstellung eines Klassikers des begleiteten deutschen geistlichen Sololiedes erworben. Diese Vorrangstellung Francks in der Geschichte des deutschen Liedes hat Hermann Kretzschmar, dem wir auch die von W. Krabbe und Jos. Kromolicki besorgte Denkmälerausgabe der von Franck komponierten Elmenhorstschen Texte nach dem letzten Druck vom Jahre 1700 zu danken haben[2], mit folgenden Worten treffend gekennzeichnet: „Bei den geistlichen Liedern Francks stehen wir vor fertiger, reicher Musik, vor einer Kunst, die in ihrer Art ebenso klassisch ist, wie die der Bachschen Fugen und der Beethovenschen Symphonien"[3].

Über Francks Lieder-, Kantaten- und Opernarienschaffen liegen außer Friedrich Zelles verdienstvoller Abhandlung vom Jahre 1889[4] nun auch neuere Forschungsarbeiten vor[5]. Nur lückenhaft dagegen sind wir über sein Leben unterrichtet[6].

---

[1] Vom Verfasser herausgegeben und als Bd. 2 der Reihe Landschaftsdenkmale Bayern (Bd. 38 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern) im „Erbe deutscher Musik" erschienen. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig 1939.

[2] Denkmäler Deutscher Tonkunst, 1. Folge Bd. XLV (1911).

[3] H. Kretzschmar, Geschichte des deutschen Liedes. Leipzig 1911, S. 137.

[4] Joh. Wolfg. Franck. Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Oper. Wissenschaftliche Beiträge zum Programm des Humboldt-Gymnasiums zu Berlin (Ostern 1883).

[5] Wilh. Krabbe, Einleitung zu den Denkmälern Deutscher Tonkunst, Bd. XLV. Irmtraud Schreiber, Dichtung und Musik der deutschen Opernarien 1680—1700, Berliner Dissertation, Wolfenbüttel 1934. Rich. Klages, Joh. Wolfg. Franck. Untersuchungen zu seiner Lebensgeschichte und zu seinen geistlichen Kompositionen. Hamburger Dissertation, Hamburg 1937.

[6] Fr. Zelle, a. a. O. Arno Werner, Briefe von Johann Wolfg. Franck, die Hamburger Oper

Nicht einmal das Geburts- und Todesjahr sind bekannt. Über seine Herkunft, ob er in Nürnberg — wie allgemein angenommen wird — oder nach Ansicht des Nürnberger Sippenforschers Johs. Bischoff in Oberfranken oder gar in der Koburger Gegend, der Heimat oder doch dem Wirkungsbereiche anderer berühmter Francke, geboren ist[1], und über seine musikalische Erziehung wissen wir nichts. Franck begann seine musikalische Laufbahn als Hofmusikus (um 1665) und Direktor der Hofmusik und Komödie (1673) am markgräflichen Hofe zu Brandenburg-Ansbach, war 1679—1686 als Kapellmeister und Komponist für die neugegründete Hamburger Oper (1678), in den Jahren 1682—1685 auch gleichzeitig als Kantor der Dommusik verpflichtet und spielte in den neunziger Jahren im Londoner Musikleben als Konzertunternehmer und Komponist von Schauspielmusiken für die dortigen Theater eine nicht unbedeutende Rolle. Das Dunkel, das über seinem geheimnisvollen Lebensende liegt, wird wohl kaum mehr aufgeklärt werden können. Es ist ungewiß, ob Franck in London gestorben oder, wie eine sich nur auf Hörensagen stützende Quelle verlauten läßt, am spanischen Hofe „durch Neid, weil er des Königs Gnade genoß“[2], ums Leben gekommen ist.

Nicht so ins Weite gewirkt und den Nachruhm ihres Schöpfers verbreitet und gesichert wie die geistlichen Lieder haben Francks zahlreiche, leider größtenteils verlorengegangene, geistliche Solo- und mehrstimmige Kantaten, seine Tafelstücke[3], deutschen Opern, Komödienmusiken und Hochzeitskompositionen und die von ihm in englischer Sprache vertonten weltlichen und geistlichen Lieder, Kantaten und Schauspieleinlagen. Wenn sich unter den uns überkommenen und noch überprüfbaren, oft in großer Eilfertigkeit für den augenblicklichen Bedarf des

---

betreffend. (Sammelbände der Internat. Musikges. Bd. VII [1905/06], S. 125ff.), und: J. W. Francks Flucht aus Ansbach (ebenda, Bd. XIV [1912/13], S. 208/09). William Barclay Squire, J. W. Franck in England. (The Musical Antiquary, Juli 1912.) R. Klages, a. a. O.

[1] Vom Evangel.-luther. Pfarramt St. Johannis in Ansbach erhielt ich auf meine Anfrage über etwaige Kirchenbucheintragungen folgende dankenswerte Auskunft: „Aus den Kirchenbüchern zu Ansbach, Bayern, ist nichts Näheres über den Kammerkanzlisten und Hofmusikanten Johann Wolfgang Franck zu ersehen. 1670—1678 finden sich in den Taufbüchern zu Ansbach fünf Kinder desselben verzeichnet. Ob die Trauung in Ansbach stattgefunden hat, und mit wem, kann leider nicht festgestellt werden, da von 1637—1671 die Traubücher eine Lücke aufweisen. In den Taufeinträgen der Kinder ist die Mutter nicht genannt. Ein Geburtseintrag des Johann Wolfgang Franck ist um 1641 in Ansbach nicht zu finden. Nach Ansicht des Herrn Sippenforschers Johs. Bischoff, Nürnberg, sei nicht Nürnberg der Geburtsort, sondern etwa Koburg oder die dortige Gegend, vielleicht auch eine sonstige Gegend in Oberfranken. (Herr Bischoff war zufällig gerade in Ansbach, so daß wir ihn um seine Ansicht fragen konnten.) Auch als Pate eines Gärtnerkindes (Kind des Gärtners Johann Franck) wird der Kapellmeister Johann Wolfgang Franck erwähnt.“

[2] Johannes Moller, Cimbria litterata, 1745, II, S. 202: „Joannes Wolfgangus Franckius, Musicus Hamburgensis, qui in aulam tandem delatus Hispanicam ab aemulis illic favorem ipsi invidentibus regium fertur esse trucidatus.“

[3] Sehr wahrscheinlich ist J. W. Franck auch der Komponist der in Joh. Gottfried Walthers „Musical. Lexicon“ (Lpz. 1732) verzeichneten, in dem angesehenen Musikverlag Etienne Roger zu Amsterdam erschienenen Triosonaten (Sonate à 2 Violini e Basso continuo op. 1) eines Tonsetzers gleichen Namens (Vornamen fehlen). Im Verlag Roger veröffentlichte bekanntlich auch Agostino Steffani eine Sammlung Ouvertüren, Instrumentalsätze und -tänze aus seinen Opern unter dem Titel Sonate da camera a tre.

Hofes, Konzertes und Theaters geschaffenen Werken auch viel Durchschnittsgut befindet, so begegnen wir doch manchen Tonstücken, die im Kunstwert den geistlichen Liedern nicht nachstehen.

Unsere Veröffentlichung der durch einen glücklichen Zufall geretteten und von Adolf Sandberger wiederaufgefundenen, vollständig erhaltenen handschriftlichen Partitur der Oper *Cecrops* erbringt nun den überzeugenden Beweis, daß das dramatische Schaffen Francks die gleiche Beachtung verdient wie seine klassischen geistlichen Lieder. Demnach bedarf wohl auch die neuerdings aufgestellte Behauptung, daß das geistliche Lied Francks, in dem er über seine Zeit hinausragt, als „sein eigenstes Gebiet" angesehen werden muß, und er wegen der „einen größeren Raum" in seinem Leben einnehmenden Vertonungen geistlicher Werke mehr als Komponist dieser Kunstgattung zu gelten hat[1], einer Berichtigung.

War Franck als dramatischer Tonsetzer auch nicht so fruchtbar wie Reinhard Keiser, Georg Caspar Schürmann und das Genie eines Händel, so muß ihm doch die ihm bereits in der Geschichte der frühdeutschen Oper eingeräumte Stellung als Hauptvertreter der deutschen Opernkomponisten vor Keiser unbenommen bleiben, da er während seiner Hamburger Tätigkeit die Mehrzahl der dort aufgeführten Bühnenwerke schrieb und sich um die dramatische Entwicklung unserer Nationaloper unverkennbare Verdienste erwarb, indem er den bisherigen wesentlich liederartigen Gesang durch Aufnahme größerer Formen (Dakapo-Arien) und Belkanto-Manieren arienmäßig umgestaltete und dem italienischen Stil annäherte (*Cecrops* 1680 und *Diocletian* 1682) und damit der späteren Einführung der italienischen Gesangsmethode an der Hamburger Bühne durch den berühmten Opernkapellmeister Johann Sigismund Kusser im Jahre 1693[2] wertvolle Vorarbeit leistete.

Hat Franck in seiner Eigenschaft als Orchester-, Chor- und Opernleiter auch nicht das gleiche Ansehen gehabt wie Kusser, den — zumal wegen seines reformatorischen Wirkens an der Hamburger Bühne — Mattheson als das Vorbild eines „Vollkommenen Capellmeisters" bezeichnete, so muß er immerhin ein hervorragend begabter Dirigent gewesen sein. Daß er nach dem Weggang Strungks (1682) vom Hamburger Kapitel mit der Leitung der Dommusik betraut und einem gleichzeitigen, nicht unbedeutenden Bewerber, dem Kantor Joachim Gerstenbüttel, vorgezogen wurde, auch während seiner Führung des Kantoramtes dem Kapitel niemals Veranlassung zur Kritik gab, im Gegensatz zu Strungk, den der rügende Vorwurf traf, er solle „bessere Musik" schaffen[3], mag als Einschätzung seiner Direktionsfähigkeiten bewertet werden.

Das technische Rüstzeug dafür hatte sich Franck bereits in seiner sechsjährigen Kapellmeisterpraxis am Ansbacher Hof (1673—1679) angeeignet, wo er auch hinreichend Gelegenheit fand, sein musikalisch-schöpferisches Talent, zumal für die dramatische Komposition, zu beweisen. Er hatte aber nicht nur mit Opern und Schauspielmusiken bei Hofe aufzuwarten, sondern auch mit sogenannten Tafelstücken (Orchestersuiten, instrumentaler und vokaler Kammermusik, Kantaten, Serenaden u. a.) und kirchlichen Werken für den Gottesdienst.

---

[1] R. Klages, a. a. O., S. 66.

[2] Mattheson, Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 189. Vgl. auch Hans Scholz, J. S. Kusser, Münchner Dissertation, Leipzig 1911, S. 25.

[3] Klages, a. a. O., S. 27.

Der markgräfliche Hof konnte zwar in der Musikpflege nicht mit den großen Residenzen Wien, München, Dresden u. a. wetteifern; man muß Max Seiffert beistimmen, der Matthesons Mitteilung (Ehrenpforte), Johann Philipp Krieger hätte in den Jahren 1669 und 1672 die Höfe Ansbach und Stuttgart besucht und dort „die berühmtesten Capellen" zu hören bekommen, dahin berichtigt, daß Ansbach nur „eine bescheidene Hofkapelle" hatte, die erst von 1673 an unter der Leitung Francks sich zu entfalten begann[1]. Doch zeugen die in dem „Hochfürstl. Brandenburgisch Onolzbachischen Inventarium De Anno 1686"[2] verzeichneten musikalischen Werke berühmter und anerkannter zeitgenössischer, vorwiegend deutscher Tonsetzer, die Franck zum großen Teil selbst anschaffte und aufführte, von dem feinsinnigen Musikverständnis des Regenten und der Bedeutung des Ansbacher Hofes als Kulturstätte unter den kleineren Residenzen Deutschlands. Hatte diese Residenzstadt auf dem Gebiete der Musik eine erste Blütezeit gesehen unter Markgraf Georg Friedrich (I.) dem Älteren (1543—1603), in welcher der „derzeit weit berümbte Componist" und Liedersammler Caspar Othmair als Kanonikus (1547) und protestantischer Probst (1548) in Ansbach wirkte[3] und andere namhafte Tonmeister, wie Jacob Meiland (um 1569—1572), der spätere Dresdener Kapellmeister Michael Rogier (1572—1574), der Italiener Antonio Teodoro Riccio aus Brescia (1575—1598) und der Hof- und Stiftsorganist Martin Zeuner, der Hofkapelle vorstanden oder ihr angehörten, so erlebte Ansbachs Hofmusik nun unter Johann Friedrich (1672—1686) „eine zweite Glanzzeit"[4].

Von den unter Francks persönlicher Leitung in den Jahren 1673—1679 aufgeführten und von ihm vertonten dramatischen Schöpfungen lassen sich nur noch ein Singballett, ein Schäferspiel, vier Komödienmusiken und drei Opern nachweisen. Es ist damit aber nicht gesagt, daß dies alle Bühnenwerke sind, die er als Ansbacher Hofkomponist geschrieben hat.

Nach dem Inventarverzeichnis vom Jahre 1686 sind einschließlich des Singballetts, das Franck ebenfalls komponiert haben wird, wenn auch seine Verfasserschaft nicht einwandfrei feststeht, noch folgende dramatische Kompositionen von ihm vorhanden gewesen:

1. „Glückwünschendes / Jagd-Ballet", aufgeführt „in der Hochfürstl. Residenz-Statt Onolzbach" am 8. Oktober 1673 zur Geburtstagsfeier des Markgrafen Johann Friedrich. „Gedruckt allda bey Joh. Hornung."
   Ein noch erhaltenes Textbuchexemplar (4°), ohne Angabe des Dichters und Komponisten des Singballetts, besitzt das Brandenburg-Preuß. Hausarchiv Berlin-Charlottenburg (Preußen. F. III. b. 430).
2. „Gesungene Vorstellung / Der unvergleichlichen / Andromeda / ... Gehalten in der Hochf. Brandenb. Hofstatt / Onolzbach. Gedruckt bey Jeremias Kretschmann 1675", aufgeführt am 6. November zur Feier des Geburtstages und zur Beglückwünschung der Niederkunft (8. September) der Markgräfin Johanna Elisabeth.

[1] Vorwort zu den Denkmälern Deutscher Tonkunst, Bd. 53/54, S. VIII.
[2] Vgl. H. Mersmann, Christian Ludwig Boxberg und seine Oper „Sardanapalus", Berliner Diss., Teildruck (Kap. V), Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte, S. 6ff.
[3] B. A. Wallner, Musikal. Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhts., München 1912, S. 225ff. [4] Friedrich Vogtherr, Geschichte der Stadt Ansbach, Ansbach 1927, S. 68.

Zwei noch erhaltene Exemplare des Textbuches (8⁰), ohne Angabe des Dichters und Komponisten der Oper, befinden sich im Besitze der Regierungsbibliothek Ansbach (VI g 58) und des Brandenburg-Preuß. Hausarchivs Berlin-Charlottenburg (Preußen F. III. b. 440). Die im Inventar verzeichnete handschriftliche Partitur „Composition über die unvergleichliche Andromeda Joh. Wolffg. Franckens“ ist verschollen.

3. „Der Verliebte / Föbus / aus / Dem Französischen in das / Teutsche übersetzet / Und / In dem Hoch Fürstlichen Schau-Platz zu Onolzbach / singend vorgestellet / Von / Denen Hoch Fürstlichen Hof-Music Verwandten da-/selbst. / Im Jahre nach Christi Geburt MDCLXXVIII.“

Das einzige noch auffindbare Exemplar des Textbuches (8⁰), ohne Angabe des Druckers, Dichters und Komponisten, besitzt das Brandenburg-Preuß. Hausarchiv Berlin-Charlottenburg (Preußen. F. III. b. 433). Auch die ebenfalls im Inventar (das gleichzeitig den Bibliotheksbestand einer großen Anzahl von Textbüchern verbucht: „der verliebte Phoebus. 369 gebundene Exemplaria“) vermerkte Partitur dieser Oper („J. W. Franckens Musicalische Composition über die opera vom Phoebo“) ist verloren gegangen.

4. „Die / drey Töchter / „Cecrops(')“ / in einem Sing-Spiel / vorgestellet / von / Johann Wolfgang Francken. / C.M.“ [Capellmeister], aufgeführt vermutlich im Januar 1679.

Das einzige noch vorhandene Exemplar des Erstdruckes dieses Operntextbuches (8⁰), ohne Angabe des Dichters und Druckers, besitzt die Regierungsbibliothek Ansbach (VI g 59). Im Inventarverzeichnis war noch eine größere Anzahl von Exemplaren dieses Erstdruckes verbucht („Die 3 Töchter Cecrops, 194 geheffte und 117 rohe Exemplaria“). Die Regierungsbibliothek Ansbach besitzt auch noch die im Inventar unter der Rubrik „Musicalische Opern oder Singspiele“[1] verzeichnete handschriftliche Partitur (VI g 40, Kopie, keine Eigenschrift) „Joh. Wolffg. Franckens: Cecrops: ... in der Composition in Regal ... in weiß Compert gebunden. die 7 Instrumentalstimmen in papier deckel“, dagegen ist von dem hier ebenfalls verbuchten Bestand an Textbüchern des zweiten Druckes („in Versen in 4to ... in weiß Compert gebunden“), der für die vermutlich am 14. April 1683, am Geburtstage der zweiten Gemahlin des Markgrafen Johann Friedrich, der Markgräfin Eleonore Erdmuth Dorothea Louise, stattgefundenen Wiederholungsaufführung der Oper bestimmt war und mit dem Text der Partitur wohl wörtlich übereingestimmt hat[2], kein Stück mehr auffindbar.

Das Inventarverzeichnis enthielt auch noch eine Anzahl kleinerer theatralischer Kompositionen Francks:

5. „Pastorelle, so zu Triesdorff (der Sommerresidenz der Markgrafen, wo schon Markgraf Albrecht im Jahre 1661 ein Waldhaus mit einer kleinen Bühne hatte errichten lassen[3]) gehalten worden.“
6. „Composition, zu der Chourtains Comoedie gehörig.“
7. „Composition, zu der Melanor gehörig.“
8. „Höchst erleuchte Fürsten Schaar zur Comoedie von Permund.“

Die Opernaufführungen unter der Leitung Francks fanden noch in dem schon im Jahre 1596 von Georg Friedrich dem Älteren nach den Plänen des Ulmer Bau-

[1] In dieser Rubrik sind ferner noch mit Francks Namen eingetragen: „Andromeda in duplo sampt den Parthien“, „Leucothoe oder Phoebus Comoedie auch in duplo“ und „Diocletianus in Partitur auß Hamburg gesandt“.

[2] Näheres im Kritischen Bericht der Neuausgabe der Partitur.

[3] Das Triesdorffer Schloß ließ Johann Friedrich mit dem gleichzeitig von ihm geschaffenen Lustgarten erst im Jahre 1682 erbauen.

meisters Gideon Bacher in der Mitte des Lust- und Hofgartens erbauten Opernhause statt, einem dreistöckigen großen Gebäude mit Giebeln und einem Turme, das nach den Berichten von Zeitgenossen das Aussehen einer schönen Kirche hatte[1]. Als Vorbild diente dem Erbauer das kurz zuvor (1588—1595) fertiggestellte schöne Lustschloß des Stuttgarter Hofes in Ludwigsburg[2].

Da die veralteten Bühneneinrichtungen des Ansbacher Opernhauses den Anforderungen nicht mehr genügten, beauftragte Johann Friedrich den aus Straßburg gebürtigen Architekten Georg Andreas Böckler[1] mit der Erneuerung des Theaters und der Herstellung neuer Dekorationen und Bühnenbilder nach den vorbildhaften Wiener und Dresdener Musterausstattungen. Eine Folge dieser neuen Bühnenbilder der Ansbacher Hofoper, die wohl schon in Francks großen Opern Verwendung fanden, wurde im Jahre 1679 in Kupferstichen herausgegeben mit dem Namen des Zeichners oder Bühnenmalers Sebastian Hupffler und dem des Kupferstechers Johann Meyer, und war betitelt: „Eigentliche Abbildung / des / Hochfürstlichen Durchleuchti[g]sten Brandenburgischen Schauplatzes, / zu Onolzbach sambt dessen sambtlichen Veranderungen“[3]. Das Bühnentor, ein „Architektur-Proszenium mit den Statuen des Herkules und der Minerva in den seitlichen Nischen“ mit einem hochgerafften Bühnenvorhang eröffnet die Sammlung. Es folgen ein „Thronsaal mit geblümten Stofftapeten“, ein „Park mit Flügelbauten eines Palastes“, eine „Allee, die auf einen Triumphbogen führt“, eine „Waldlandschaft mit breitem Weg“, ein „Halbkreisförmiger Saal mit Vertäfelung“, ein „Zeltlager“, eine „Küstenlandschaft, von Felsen flankiert, mit Sturmwolken“, eine „Schloßfassade, im Hintergrund Torbogen“ und eine „Felslandschaft mit Meer und Gesträuch“ und „einem Berg im Hintergrund“[4].

Wenn die Ansbacher Oper auch noch nicht in so üppiger Aufmachung und mit so zahlreichen Verwandlungen wie viele ausländischen Theater und die großen Hofbühnen oder wie Hamburg im 18. Jahrhundert mit 39 Schauplatzveränderungen das vielgepriesene „Neue Wunderwerk, genannt Opera“ darstellen konnte, so verfügte sie doch immerhin über genügende Bühnenbilder und bewegliche Theatermaschinen (sogenannte „Götterwolken“)[5], um den schaulustigen Zuhörern auch technisch anspruchsvolle, nach französischen mythologischen Bühnendramen entworfene deutsche Opern wie *Andromeda* und *Föbus* wirkungsvoll vor Augen zu führen.

*

[1] Hänle, Geschichte der Stadt Ansbach, Ansbach 1865, S. XXXV.

[2] F. H. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg (Fränkische Linie), Straßburg 1901, S. 104.

[3] Die Originalstiche, die Hofmann (a. a. O., S. 104) für nicht mehr auffindbar hielt, besitzt das Theatermuseum München. Als „Ansbacher Schauplatz 1679“ hat die Kieler „Wissenschaftliche Gesellschaft für Literatur und Theater“ 1925 diese Bühnenbilder in einer Sammelmappe veröffentlicht.

[4] Eine genaue Beschreibung der Ansbacher Abbildungen und deren Beziehungen zu anderen Theatern und Schloßbühnen enthält die Münchner Dissertation „Die Bayreuther Hofbühne im 17. u. 18. Jahrhundert“, von Gertrud Rudloff-Hille (Sonderabdruck aus dem Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken. 1936, S. 20ff.).

[5] Vgl. das VIII. Kap. „Der Schaustückcharakter der Oper. Die Maschinen- und Dekorationskunst“ in des Verf.'s Aufsatzfolge „Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper“ (ZMW VI, S. 496ff.).

Während die Urheberschaft Francks als Komponisten der anonym überlieferten handschriftlichen Partitur der Oper *Cecrops* sichergestellt ist durch das gedruckte Ansbacher Textbuch und das Musikalieninventarverzeichnis wie auch durch die des Tonsetzers musikalische Eigenart unverkennbar offenbarende Eigenart der Musik: die stilistischen und melodischen Beziehungen mancher Arien zu den „Geistlichen Liedern", kann nur eine Quelle angeführt werden, die uns über die Entstehung der Dichtung nähere Auskunft gibt. Es ist dies der lateinisch abgefaßte Artikel Mollers in seinem schon genannten Werk „Cimbria litterata" über Maria Aurora von Königsmarck[1]. Nach Mollers Bericht, aus dem wohl auch der Mitarbeiter Gottscheds[2] seine Kenntnis von einem gleichbetitelten deutschen Trauerspiel Auroras bezogen hat, war diese sprachenkundige, musikalisch und dichterisch begabte Gräfin schwedischer Abstammung, die spätere Geliebte des Kurfürsten Friedrich August des Starken von Sachsen, die Verfasserin des von ihr ohne Namen („suppresso editum nomine") herausgegebenen und von Franck in Musik gesetzten Textbuches *Die drey Töchter des Cecrops.* Dieser Hamburger Druck, der für die dortige Erstaufführung der Franckschen Oper im Jahre 1680 bestimmt war, kann aber nicht, wie Moller glaubte, als Originalfassung angesehen werden, als welche — abgesehen von einigen fremden Zutaten (der erweiterten komischen Nebenhandlung) — vielmehr das Libretto der Ansbacher Uraufführung (vermutlich Januar 1679) zu gelten hat, das für die Wiederholung in Hamburg wesentlich gekürzt wurde[3]. Dies geschah hauptsächlich wohl wegen der erforderlichen kürzeren Spieldauer von höchstens $3^1/_2$ Stunden, denn die städtischen Volksbühnen mußten auf ihre freizeitbeschränkten Besucher Rücksicht nehmen, wohingegen die festlichen theatralischen Hofveranstaltungen oftmals 5 Stunden und noch länger währten[4].

Es drängt sich uns die Frage auf, welche persönlichen Empfehlungen oder höfisch-gesellschaftlichen Beziehungen dabei mitgespielt haben mögen, daß Franck gerade das Textbuch jener galanten nordischen Dichterin zur Vertonung für die Ansbacher Bühne empfing. An sich läge es näher anzunehmen, der Komponist hätte erst 1679/80 in Hamburg die Bekanntschaft der jungen Gräfin gemacht und auf ihre Anregung seine Oper geschrieben, wenn dem nicht die gekürzte Text-

---

[1] Moller, a. a. O., Bd. II, S. 202.

[2] Joh. Christoph Gottsched, Handlexikon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und Künste. Leipzig 1700, S. 967.

[3] Daß das Ansbacher Textbuch die Originaldichtung und nicht etwa eine schlechtweg erweiterte Fassung des Hamburger Druckes war, beweist schon die ganz unverständliche und kritiklose Streichung mancher dramatisch wichtiger Szenen, z. B. der Ausfall des für das Eingreifen Jupiters und Minervas in die Handlung entscheidenden 8. Auftrittes des IV. Aktes. Vgl. auch den Kritischen Bericht in der Neuausgabe.

[4] So z. B. dauerten die Vorstellungen von Bontempis *Il Paride* (Dresden 1662) von 9 Uhr abends bis 2 Uhr nachts und von Bontempis und Perandas *Jupiter e Io* (Dresden 1673) von 6—12 Uhr abends. In der Braunschweiger Meßoper, die wie die Hamburger dem Volke gegen Entrichtung eines Eintrittsgeldes zugänglich war, betrug die Spieldauer für gewöhnlich 3 bis 4 Stunden. So begann die Aufführung von C. H. Grauns *Iphigenia in Aulis* (16. August 1728) nach Uffenbachs Bericht „präcise um 5 Uhr" und endigte „biß halb 9 Uhr". Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Bd. I, S. 213 und 243; G. F. Schmidt, Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst G. C. Schürmanns, Bd. I, S. 105.

neufassung und die Ansbacher Inventareintragungen von Textbüchern und Musik dieser Oper[1] sowie der Sondervermerk „Diocletianus in Partitur auss Hamburg gesandt“[2] widersprechen würden[3]. Wahrscheinlich haben bei der Textbuchvermittlung die verwandtschaftlichen Beziehungen des Markgrafenhauses zu dem Baden-Durlachschen mitgespielt, das wiederum mit dem schwedischen Königshause verwandt war[4] und vielleicht in persönlichem oder schriftlichem Verkehr mit der Familie von Königsmarck stand.

Die vielseitig gebildete Gräfin gehört auch als Operndichterin zu den überdurchschnittlichen Talenten ihrer Zeit. Ihr Textbuch *Cecrops*, das sich wohl an italienische Vorbilder anlehnt, war eine selbständige und nicht wie so viele andere Librettos eine bloße Übersetzung oder ungeschickte Nachbildung eines vom Ausland entlehnten Originals[5].

Daß Aurora von Königsmarck gerade einen mythologischen Stoff aus der griechischen Göttersage für ihr Textbuch wählte, hatte seine bestimmten Gründe. Einerseits entsprach diese Wahl den Wünschen des Ansbacher Hofes und vielleicht auch denen des Komponisten Franck, dessen erste beiden Opern *Andromeda* und *Föbus* ebenfalls diesem Stoffbereich angehörten, während die Hamburger Bühne wohl mit kluger Rücksicht auf die dem Theater feindlich gesinnten orthodoxen Theologen, welche die Oper hauptsächlich wegen ihrer „Heydnischen Fabeln ex Mythologicis“ heftig bekämpften, den Spielplan 1678 mit Aufführungen einer

---

[1] S. S. 5. [2] Ebenda, Anm. 1.

[3] J. Schreibers (a. a. O., S. 40) Hinweis auf die Dissertation von Mersmann (a. a. O.), der die meines Erachtens unhaltbare Ansicht ausgesprochen haben soll, Franck hätte selber 1683 die Oper *Cecrops* von Hamburg nach Ansbach mitgenommen und dort aufgeführt, ist bereits von Klages (a. a. O., S. 17) dahin berichtigt worden, daß auch der nicht gedruckte Teil von Mersmanns Dissertation keine derartige Feststellung enthalte. Es ist auch kaum anzunehmen, daß sich Franck schon 4 oder 5 Jahre nach seiner Flucht aus Ansbach wieder in der Residenz hätte sehen lassen können, selbst für den Fall, daß die strafrechtliche Verfolgung gegen ihn auf Veranlassung des Markgrafen eingestellt worden wäre (siehe Vorwort in der Neuausgabe). Die Wiederholungsaufführung der Oper *Cecrops* wird entweder Kusser, der damals zur Instruktion der Kapellmitglieder in der neuen französischen Violinspielart am Hofe zu Ansbach weilte, oder der am 1. Januar 1683 ernannte Hofkapellmeister Johann Georg Conradi geleitet haben.

[4] Johann Friedrichs erste Gemahlin Johanna Elisabeth (geb. am 6. Nov. 1651) sowie die dritte Gemahlin seines verstorbenen Vaters Albrecht, Markgräfin Christina (geb. am 22.April 1645), die ebenfalls am Hofe zu Ansbach lebte und erst am 14. August 1681 mit dem Herzog Friedrich von Sachsen-Gotha ihre zweite Ehe schloß, waren Töchter des Markgrafen Friedrich VI. von Baden-Durlach und dessen Gemahlin Christina Magdalena, deren Mutter Catharina, die Gattin des Pfalzgrafen Casimir am Rhein, eine geborene schwedische Prinzessin (geb. 1584) war, eine Tochter Carls IX. von Schweden, des Sohnes Gustav Adolfs I. (Wasa) und der Margaretha von Lewenhaupt. Aus dem alten, im 17. Jahrhundert vielfach mit deutschen Adelsfamilien verschwägerten schwedischen Grafengeschlecht Lewenhaupt stammte auch der mit der Gräfin Anna Amalia von Königsmarck, der um ein Jahr jüngeren Schwester Auroras, verheiratete Graf Karl Gustav von Lewenhaupt.

[5] Librettistinnen waren im Zeitalter der frühdeutschen Oper gewiß Ausnahmeerscheinungen; jedenfalls lassen sich außer dem *Cecrops* und drei Leipziger von Telemann vertonten Texten, deutschen Bearbeitungen italienischer Vorlagen aus der Feder der Christina Dorothea Lachs, der viertältesten Tochter des 1700 gestorbenen Dresdener Hofkapellmeisters N. A. Strungk, des Begründers der Leipziger Oper (1693), keine weiteren deutschen Operndichtungen weiblicher Autoren nachweisen.

biblischen und dreier geschichtlichen Opern eröffnete. Andrerseits aber mag auch ein gewisser jugendlicher Idealismus der humanistisch gebildeten und im Lesen lateinischer Dichter (Vergil, Ovid) vortrefflich geübten und für deren Epen begeisterten Verfasserin für die Wahl eines mythologischen Stoffes ausschlaggebend gewesen sein. Nicht zuletzt können sogar lediglich musikalische Gründe die Dichterin beeinflußt haben, um dem Komponisten eine für die Vertonung, zumal für die Schilderung von Affekten, gutgeeignete poetische Unterlage zu liefern.

Bekanntlich waren die dramatischen Momente der alten Sagen und Tragödien mit ihren tiefsittlichen Grundideen und einfachen Fabeln für die Florentiner Hellenisten bei ihren vermeintlichen Wiederbelebungsversuchen der altgriechischen Tragödie, die ja auch ein musikalisches Kunstwerk war, und für die Dichter der ersten Periode des Musikdramas nicht der alleinige Grund zur Bevorzugung von Stoffen aus der antiken Götter- und Heldensage; diese Vorliebe für mythologische Vorlagen erklärt sich vor allem aus dem Verlangen der Tonsetzer nach „weit eher als für die psychologisch verdeutlichende Durchbildung gerade für die rein gefühlsmäßige Steigerung und Vertiefung, mithin für die musikalische Behandlung" geeigneten Stoffen[1]. Die Librettisten mythologischer Opern beschränkten sich eben nicht auf die Herübernahme rein stofflicher und für die Dramatisierung brauchbarer Elemente antiken Ursprungs, sondern waren zugleich bestrebt, den Opernkomponisten auch einen für die gesangliche Verwendung passenden lyrischen Text und keine Wortmonologe und -dialoge wie im gesprochenen Drama zu geben. Als nachahmenswerte Vorbilder für die prosodische und poetisch-empfundene Versgestaltung dienten ihnen die italienische lyrische Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts mit ihren pastoralen Stimmungswerten und die von dieser mitbeeinflußten halbmusikalischen Madrigaldramen und Pastoralopern. Auch die Wahl der Form des Pastorale, der Schäferoper, für die Handlungen der ersten Opern beruhte, wie Kretzschmar treffend bemerkt hat, nicht bloß darauf, daß „die Dichter damit einer Liebhaberei der höheren italienischen Gesellschaft für arkadische Spielereien huldigten. Nein, diese Wahl des Pastorale beruhte unausgesprochen auch auf gut musikalischen Gründen. Mit der Szenerie und dem Gefühlsleben des Pastorale hatte sich die Musik schon im Madrigal vertraut gemacht: es war ein Vorteil, daß sie in dem Augenblicke, wo es galt, in dem Sologesang eine neue Kunstform zu entwickeln, wenigstens geistige Anknüpfungspunkte vorfand."[2] Die unmittelbaren Vorbilder und Vorläufer für die Pastoralopern waren die dialogisierten Eklogen oder Hirtengespräche Theokrits und Vergils sowie die Schäferdramen des Renaissancezeitalters, welche sich im Laufe der Jahrhunderte aus den „Feld- und Hirtengedichten" der bei den Griechen und Lateinern beliebten „Idyllia, Carmina, Bucolica und Eclogen" entwickelt hatten[3].

Enthielten die Pastoral- und mythologischen Opern, was die pastoralen Stimmungswerte anlangt, die später sogar in die geschichtlichen Opern eindrangen, somit viel Gemeinsames, so unterschieden sich auch in stofflicher Beziehung viele Pastorales, wie schon Rinuccinis *Dafne* und *Euridice*, da sie zur Hälfte Götter-

[1] R. Lehmann, Poetik, München 1919, S. 202. [2] Kretzschmar, Geschichte der Oper, Leipzig 1919, S. 43. [3] Magnus Daniel Omeis, Gründliche Anleitung zur teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst, Altdorf 1704, S. 220.

stücke waren, nicht recht von den mythologischen Opern, und diese wiederum empfingen durch die Mischung der griechischen oder römischen Sagen- und Götterwelt mit dem Hirtenstück einen pastoralen Einschlag. Auch die *Cecrops*-Dichtung, in der weder Hirten, Schäferinnen, noch Göttinnen niederen Ranges auftreten, weist diese Züge auf; so z. B. werden die Königstöchter, Prinzessinnen, von den Göttern stets als „Nymphen" angesprochen oder bezeichnet.

Während die meisten deutschen Librettisten die Vorwürfe für ihre mythologischen Operntexte bewährten ausländischen Dramen oder Textbüchern entlehnten (so die Verfasser von Francks aus dem Französischen übersetzten Ansbacher Opern *Andromeda* und *Föbus*), schöpfte Aurora von Königsmarck den Stoff des *Cecrops* aus einer poetischen Originalquelle, aus Ovids „Metamorphosen", die im 17. Jahrhundert geradezu als ein unentbehrliches Bildungslehrbuch empfohlen wurden: im Jahre 1631 erschienen in Frankfurt a. M. Ovids „Verwandlungen oder wunderbarliche Beschreibung" mit einer auf ihren Gebrauchswert für praktische Kunstzwecke hinweisenden Anzeige: „Allen Poeten, Malern, Goldschmieden, Bildhauern etc. nützlich vnd lustig zu lesen" und in einer Hamburger Ausgabe vom Jahre 1649 wurde das Werk sogar als „Complementier Büchlein" im Dienste der erforderlichen gesellschaftlichen Ausbildung angepriesen mit der Verpflichtung, „die hohen Dinge ex Metamorphosis Nasonis zu eliciren", denn „wenn einer, der gelehrt heißen und seyn will, hierin nicht versiert ist, wird er nicht unbillig verringert"[1]. Die Vertrautheit der gebildeten Kreise mit Ovids Erzählungen aus der alten Fabelwelt trug viel dazu bei, daß den mythologischen Opern großes Interesse entgegengebracht wurde. Wenn auch, wie Kretzschmar mit Recht meint, die geistlichen Stücke mit Stoffen aus der Bibel den Deutschen viel näher lagen als die Welt der Griechen und Römer, so darf eben nicht verschwiegen werden, daß die damalige Oper, ein Schoßkind der Fürstenhöfe, keine volksverbundene Kunst war. Selbst unter den Besuchern der Hamburger, Braunschweiger, Leipziger oder Naumburger Opernaufführungen, zu denen jedermann gegen Bezahlung des Eintrittsgeldes Zutritt hatte, gehörte die Mehrzahl den gebildeten Ständen an, während die unteren Schichten des Volkes weit seltener in musiktheatralische Veranstaltungen gingen.

Wie schon hervorgehoben, kommt dem *Cecrops*-Textbuch unter den deutschen mythologischen Opern des 17. Jahrhunderts als einer der wenigen Originalschöpfungen eine besondere Bedeutung zu. Die von der Dichterin benutzte poetische Quelle ist die sechste Fabel des zweiten Buches der „Verwandlungen" Ovids (V. 708 bis 832), die Aglauros-Sage, die freilich nur geringen Handlungsstoff für ein abendfüllendes Musikdrama bot. Ovid behandelt in dieser Fabel das tragische Schicksal der dem Geiz ergebenen Tochter Aglauros des athenischen Königs Cecrops: Durch das verabscheuungswürdige Vorhaben, ihre Schwester Herse, in die sich Jupiters Sohn Merkur (Hermes) beim Feste der Athene (Minerva) verliebt hatte, dem Gott gegen den Empfang eines Geldgeschenkes und die Zusage göttlicher Rangerhöhung zuzuführen, hat sich Aglauros von neuem den Zorn Minervas zugezogen, die ihr noch nicht die Schuld an der Öffnung des Korbes, in dem Erichthonios, der Sohn des Vulkan, lag, vergeben hatte. Die um das Heil ihrer schutzbefohlenen

---

[1] Siehe auch Max Freiherr v. Waldberg, Die deutsche Renaissance-Lyrik, Berlin 1888, S. 183.

Priesterin besorgte Göttin — Herse hatte ihr bei der letzten Opferung das geheime Gelübde der Jungfernschaft abgelegt — beauftragt nun den Neid, Aglauros' Herz mit Mißgunst zu erfüllen und in ihr dadurch eine quälende Eifersucht gegen die Schwester zu erwecken. Das zehrende Gift des Neides bewirkt in Aglauros eine schnelle Willensänderung, die ihr zum Verhängnis werden soll. Sie verwehrt Merkur den Eingang in Herses Kammer und wird von ihm zur Strafe für ihren Wortbruch in einen Stein verwandelt. Der in epischer Breite und mit phantasievoller Ausschmückung der Örtlichkeiten und treffender Charakteristik der handelnden Personen erzählte mythische Vorgang wird nur viermal von ganz kurzen Reden Merkurs, Minervas und Aglauros' unterbrochen. Die anderen beiden Töchter des Cecrops, Herse und Pandrosos, treten in Ovids Darstellung weder handelnd noch sprechend auf. Er berichtet uns bloß, wie Merkur bei seinem Flug über der Burg Athen die drei Königstöchter mit ihren Gespielinnen erblickt und in Liebe zu Herse entbrennt. Pandrosos wird in Ovids Schilderung nur kurz erwähnt als Bewohnerin des rechten der drei „mit Elfenbein und Schildpatt" geschmückten Gemächer der Prinzessinnen, noch weniger Beachtung findet König Cecrops, der zweimal als Vater der Aglauros genannt wird.

Die szenisch-dramatische Gestaltung machte natürlich manche Abweichungen von Ovids epischer Behandlung der Sage notwendig. Auch die Operngestalten unterscheiden sich in kleinen Einzelzügen von denen der poetischen Vorlage, wenn sie auch in ihrem Grundcharakter ziemlich mit ihr übereinstimmen.

Die uns von Ovid überlieferte Fassung der Aglauros-Sage konnte von der Dichterin des Operntextbuches nur episodisch behandelt werden, denn dem Titel ihres Stückes entsprechend, wollte sie darin die Geschicke der drei Töchter des Cecrops darstellen. Dazu mußte aber noch eine, nach Möglichkeit glücklich endende Liebeshandlung hinzuerfunden werden. Aurora von Königsmarck hat diese nach den Forderungen der älteren, für die Affektenoper gültigen Dramaturgie gestellte Aufgabe, wenn auch mit Anlehnung an italienische, französische und deutsche (Hamburger) Vorbilder, zufriedenstellend gelöst. Sie ließ sich nicht von der schablonenhaften Technik der Liebelei und des unmotivierten Intrigenspiels so mancher venetianischen Librettisten ungünstig beeinflussen und verfiel auch nicht in deren Fehler, aus bekannten historischen oder sagenhaften Persönlichkeiten Karikaturen von Liebeshelden zu machen. In der dramatischen Behandlung der Aglauros-Sage wahrte sie getreu die geschichtliche Überlieferung der von ihr benutzten Quelle, die „fatti storici", ohne daß diese — wie bei den meisten Venetianern — durch die Erfindung der Zutaten, der „accidenti verissimi", der „wahrscheinlichen Zwischenfälle", eine unnatürliche Überziehung oder Verdeckung erfuhren. Auch auf die unnötige Beigesellung eines Liebhabers der Aglauros, was der Weißenfelser Textdichter der Kriegerschen Oper „Cecrops" (1688) für gut befand, verzichtete sie. Bemüht um eine natürliche Entwicklung der Hergänge, hielt sie das Spiel bei aller dramatischen Verwicklung von einer auch für den Komponisten wenig vorteilhaften Überladung mit nicht unbedingt notwendigen Personen frei. Die von Ovid übernommenen Gottheiten der Minerva und des Merkur finden in der Oper in Jupiter, Venus, Cupido und der Vesta, der „Göttin der immerwährenden Keuschheit", ebenbürtige Gesellschaft. Der von ihm ganz ausgeschaltete König Cecrops sowie dessen Tochter

Pandrosos werden sogar zu handlungswichtigen Persönlichkeiten. Aus freier Phantasie gestaltet hat die Dichterin den allerdings durchwegs passiven Liebeshelden Pirante, den Prinzen und angeblichen Sohn des Königs Agenor von Phönizien, der nach der Sage und auch bei Ovid der Vater des Kadmos und der Europa war. Pirante, der in Herse verliebt ist und sich vergebens um ihre Hand bewirbt, und Pandrose, die den Prinzen heimlich liebt, sind die Hauptpersonen der Oper. Die Gründe dafür sind leicht zu erkennen. Aurora von Königsmarck wollte ein zeitgemäßes galantes Spiel schreiben, in dem die Liebe zum Sieg gelangt und „die darin aufgeführten Verliebten nach überstandenen Verhindernissen einander zu Theil und mit einander vermählet werden“[1]. Die in der Oper behandelte, tragisch endende Aglauros-Fabel ist ebenso nur eine Nebenhandlung wie die eingeflochtenen, breit ausgesponnenen komischen Episoden zwischen den Vertrauten der Pandrose und des Pirante, der „Hofjungfer“ Philomene und dem „vornehmen“ Diener Sylvander. Wie schon angedeutet, ist es fraglich, ob Aurora den ganzen Text der komischen Szenen verfaßt hat. Wenn Markgraf Johann Friedrich, wie uns berichtet wird, wirklich „ein Liebhaber von komischen Opern“ war[2] — merkwürdigerweise aber enthalten Francks *Andromeda* und *Föbus* überhaupt keine komischen Bestandteile —, so wurde wahrscheinlich ein ortsansässiges poetisches Talent mit der gewünschten Erweiterung des Originals beauftragt. Noch ein anderer Grund für diese Annahme liegt vor. Der Text der komischen Szenen ist mit vielen platten Redensarten durchsetzt, wie sie einem von der Dichterin verlangten „vornehmen Bedienten“ nicht gut anstehen, auch süddeutsche Dialektwendungen, wie „bei der Nasen rumgeführt“ (am Schluß des 2. Aktes), lassen die Verfasserschaft eines Ansbacher Hofpoeten vermuten. Eine solche Durchflechtung der Haupthandlung einer Oper mit einer komischen Nebenhandlung nach der bewährten Methode der venetianischen Librettisten war damals eine Notwendigkeit, der sich auch die deutschen Dichter nicht verschließen konnten[3].

Im Gegensatz zu so vielen, gemeine und zotige Redensarten enthaltenden zeitgenössischen Opern werden im *Cecrops*-Text — auch in den mutmaßlich aus fremder Feder stammenden lustigen Episoden — nirgends die Grenzen des Anstandes überschritten. Neumeisters Forderung, daß „eine Opera mehr ernsthafftes als kurtzweiliges in sich begreiffen“ und der Dichter „sein Hauptaugenmerk auf die Ausarbeitung einer ernsten Handlung richten“ müsse, wird ebenso erfüllt wie das von ihm verlangte Zugeständnis an diejenigen Opernfreunde, die „ihr Vergnügen in lustigen Chosen sehen“, dem der Poet durch Einführung einer oder zweier, am besten dem dienenden Stande angehörenden komischen Personen — keiner „Pickelheringe“ nach Art des Possenclowns — Rechnung tragen solle[4].

Dem Einfluß italienischer Librettistik ist es wohl zuzuschreiben, daß A. von Königsmarck zur Belustigung der Zuschauer ein Dienerpaar von zwei Häßlichen gewählt hat, die sich trotz gegenseitigen Hänselns liebhaben und einander wegen ihrer gleichen körperlichen Fehler, die sie mit den Worten „Wir sind nicht schön

---

[1] Aus Bressands Festbeschreibung zum „Salzthalischen Mayenschluß“, Braunschweig 1694.
[2] Julius Meyer, Onoldina, Ansbach 1909, II, S. 28. [3] Vgl. G. F. Schmidt, a. a. O., ZMW VI, S. 510ff. [4] Menantes (Hunold), Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen, Hamburg 1706, S. 396 u. 401.

genug, um andern zu behagen" (IV 4) befriedigt preisen, die Treue bis zu ihrer ehelichen Vereinigung halten. Sylvander und Philomene sind aber nicht nur Vertreter der Komik, indem sie wie ihre venetianischen Partner die Liebesgefühle ihrer Herrschaften und die allgemeinen menschlichen Schwächen und Torheiten mit moralischen Lehren bewitzeln; als enge Vertraute und Berater ihrer Gebieter nehmen sie auch persönlichen mitfühlenden Anteil an deren Liebeskummer, ja, sie haben sogar die Aufgabe, in die dramatische Handlung miteinzugreifen. Durch ihren mit Klugheit und List ersonnenen Plan, an dessen Ausführung sich auch der um das Wohl seiner Töchter Herse und Pandrose sehr besorgte König beteiligt, wird der Knoten der verwickelten Liebesfäden gelöst und die Verbindung Pandroses mit dem Prinzen Pirante in die Wege geleitet.

Diese Operngestalten sind im allgemeinen gut charakterisiert, soweit es im Rahmen eines Situations- oder Fabeldramas, in dem die Handelnden nicht wie im Charakterdrama durch eigene Schuld und Tat ihr Schicksal selbst bestimmen, überhaupt möglich ist. Wie im antiken Drama bilden auch in der barocken Götteroper die höheren Kräfte das treibende Element der dramatischen Bewegung. Die Götter übernehmen entweder die alleinige oder zeitweilige, aber jedenfalls die für den Ausgang entscheidende Führung der Handlung. Jupiter veranlaßt in unserem Spiel auf Bitten Minervas den Merkur, die zur Priesterin erkorene Herse nicht länger mit seinen Liebesanträgen zu behelligen, damit der Pallas „Heiligtum" und ihres „Tempels Ruhm" nicht entehrt werde. Cupido, das „starke Kind" der Venus, muß auf Befehl der Minerva mit seinen Liebespfeilen das Herz des Prinzen Pirante verwunden, daß dieser nicht länger der Herse nachtrauert, sondern, wie es im Textbuch heißt, „Pandrose vergnüge". Pirante hätte sich ohnehin keine Hoffnung mehr auf eine selbst vom König gewünschte Heirat mit Herse machen können, nachdem Pallas verkündigt hatte, daß Cecrops „nicht mehr, wie (zu-)vor mit seiner Tochter schalten" dürfe, da sie ihr das „Gelübde halten" müsse. Daß gerade die Hauptpersonen der Oper, Pirante und Pandrose, so untätig sind, in fortwährendem Klagen ihrem Liebesleid Ausdruck geben und lieber zu sterben wünschen, als daß sie um ihr Glück kämpfen, darf der Dichterin nicht zum Vorwurf gemacht werden. Nach mythologischer Anschauung hatte eben der in Liebesdingen allmächtige Gott Amor, dessen Hilfe in Liebesnöten immer wieder erfleht wird, alles zu entscheiden. Die barocke Gefühlsoper stand auch in dieser Beziehung unter dem herrschenden Einfluß des Pastorale. Mit Recht betont von Waldberg, daß „die liebeskranken Helden des alten griechischen Romans sich auf ihrer Wanderung durch die italienische, französische und spanische Dichtung mit den Liebhabern aus der antiken Lyrik" vereinigten, „bevor sie in die deutsche Schäferpoesie" eindrangen, und „wo es nur ging, wurden lyrische Ergüsse eingelegt, selbst in der dramatischen Literatur"[1]. Psychologisch betrachtet wird auch das über Aglauros hereinbrechende Schicksal nicht durch ihre eigene Schuld herausgefordert. Wohl wird ihre charakterliche Veranlagung, die Sucht nach Reichtum, der Grund zu ihrem Verrat an der Schwester und die Veranlassung zum Eingreifen der beleidigten Minerva, aber für ihr wortbrüchiges Verhalten dem Merkur gegenüber trägt nicht sie, sondern Minerva, bzw. der von dieser

[1] v. Waldberg, a. a. O., S. 149.

Göttin beauftragte personifizierte Neid die eigentliche Verantwortung. Auch Ovid hat in seiner Erzählung, wie dargetan, den Untergang der Cecropstochter in dieser symbolisch zu verstehenden Handlungsweise geschildert. In der Textbuchdichtung wird das Symbolhafte noch weit mehr unterstrichen, denn die von der Dramatikerin gezeichneten Charaktereigenschaften der Aglauros, in denen sie sich von ihren Schwestern unterscheidet, beschränken sich nicht auf ihren Geiz, ihr barsches und heftiges Wesen, auch die Gefühle von Neid und Mißgunst kann sie im gegebenen Augenblick nicht verbergen, wie aus ihren Worten hervorgeht, die sie in Erwartung der ihr von Merkur in Aussicht gestellten Geschenke singt und worin sie zum Ausdruck bringt, daß sie auch ohne Gewinn die von ihr um ihre Schönheit beneidete Schwester verraten würde.

Am Schluß der Oper erscheinen mit Ausnahme der Minerva, die durch die von ihr gesandte Göttin der Keuschheit (Vesta) verkünden läßt, daß sie nicht mehr gekränkt sei, „weil sich die Herse selbst ihr schenkt", nochmals alle vorher aufgetretenen Gottheiten, um ihre Allmacht als Lenker der menschlichen Geschicke kundzutun und den hoffestlichen Charakter des galanten mythologischen Spiels, das einen glücklichen Ausgang[1] nehmen müsse, zu betonen.

Mit ihrer *Cecrops*-Dichtung wollte die Verfasserin aber nicht nur ein Stück zur vergnüglichen Unterhaltung von Musikliebhabern und Freunden der Schauspielkunst schreiben, sondern es sollte auch zugleich eine moralische Wirkung auf die Zuschauer ausüben und damit dem von ihrer Zeit verlangten Haupterfordernis einer guten Oper entsprechen. Die Auffassung von der moralischen Bestimmung der Oper kam mehr oder weniger in allen theoretischen Abhandlungen über diese Kunstform zum Ausdruck. „Die von den alten Griechen übernommene, den Dramen Senecas und der unter ihrem Einfluß stehenden Dichtung des 16. Jahrhunderts eigene lehrhafte Absicht" war bekanntlich ein bis zu Schiller charakteristisches Merkmal aller dramatischen und theatralischen Kunst[2].

Die Mythologie der alten Griechen und Römer erfuhr allerdings oftmals eine stark übertriebene lehrhafte Deutung wie z. B. in der „Teutschen Mythologie" des Altdorfer Professors und Dichters Daniel Omeis, der sich vom theologischen Standpunkt aus bemühte, die seiner Meinung nach in den alten poetischen Fabeln „verborgenen fürtrefflichen geistlichen Sitten- und natürlichen Lehren" dem Leser christlicher Denkungsart und Anschauungen auszudeuten. Der Sinn der Ovidschen Fabel „Aglauros" sei, meint Omeis, daß die Weisheit (Merkur) des Geizes und Neides Schnödigkeit (Aglauros) nicht vertragen könne. „Item, daß die mißgünstig- und neidische[n] Menschen gleichsam in Steine, d. i. in rauhe und wilde Unmenschen sich verwandeln. ... Durch den Mercurius, des Jupiters Sohn und Boten, könne man eine tugendliche Unterweisung verstehen; durch die Herse aber die menschliche Seele, womit jene sich suchet zu vereinigen: darwieder setzet sich Aglauros, oder das Fleisch, und die böse Neigung, so voller Neid und Begierden stecket. Wenn aber die Seele die tugendliche Unterweisung annimmt", schließt Omeis seine Be-

[1] Schon die den Schlußauftritt einleitenden, von Cupido gesungenen Verse, die im Hamburger Textbuch fehlen, sind dafür bezeichnend: „Ich einig nur muß doch in allen Sachen / den Ausgang fröhlich machen. / Wenn andrer Götter Zorn erwacht und gar aus Menschen Steine macht, / so muß ich's wissen zu verkehren / und statt der Last die Lust noch zu bescheren."

[2] G. F. Schmidt, Die moralisierende Tendenz in der Oper, a. a. O. (ZMW VI, S. 153ff.)

trachtungen, „und derselben sich unterwirft, muß die böse Neigung ersterben, und so unfruchtbar, als ein Stein, verbleiben"[1].

Für die Annahme, daß Herse als Dienerin der Pallas Athene nun auch in der Oper gleichsam die personifizierte menschliche Seele darstellen soll, obgleich dieses Stück nichts mehr mit den tendenzhaltigen Moralitäten zu tun hat, findet sich ein überzeugender Beleg in den an die Göttin gerichteten dankerfüllten Worten der Herse „O große Pallas, die itzt außer der Gefahr / hat meine Seele wollen retten". Es ist aber beachtenswert, daß sowohl im Ansbacher wie im Hamburger Textbuch die Worte „Freiheit" und „reißen" stehen, während nur die Partitur die Änderung aufweist. Die Begriffe Seele und Freiheit haben aber in der Operndichtung die gleiche symbolische Bedeutung. Im allegorischen Vorspiel („Vorrede" = Prolog)[2] des *Cecrops*, das kein nach dem damals üblichen Brauch als Huldigung für die anwesenden Hoheiten bestimmter Festprolog ist[3], wird bereits auf die in der kommenden Handlung enthaltene Moral hingewiesen, auf den Kampf des Menschen für und wider die Freiheit. Im Prolog wird nun dieser Kampf in einem lebhaft dramatischen Spiel dargestellt. Die Freiheit verkörpert gewissermaßen den Menschen selber. Venus (die Liebe), Vesta (die Keuschheit) und der Geiz streiten um den Besitz der menschlichen Freiheit. Auf Gebot der Venus entreißen die kleinen Liebesgötter die not- und wehklagende Freiheit (Herse) den Fesseln des Geizes (Aglauros) und schleudern diesen in den Abgrund. Da erscheint plötzlich die Göttin der Keuschheit und wirft allerhand Spielsachen, wie Bögen, Köcher, Pfeile und Larven, unter die Amores, die sich über die Geschenke stürzen und auf die Freiheit nicht mehr achtgeben, so daß diese von der über Venus als der „Verderberin der Zeit und Mutter aller Eitelkeit" triumphierenden Göttin Vesta in einer Wolke entführt wird. Die über den Verlust der ihr entrissenen Freiheit klagende Venus trösten die Liebesgötter mit der Zusicherung, daß sie ihr für die verlorene Freiheit noch heute zwei andere aus Phönizien (Pirante) und Athen (Pandrose) zuführen werden. Solche allegorischen Vorspiele, die auf die Handlung Bezug nehmen, waren damals eine Modeerscheinung, aber es gibt nur wenig Opernprologe, in denen sich wie hier eine wirkliche dramatische Handlung abspielt, zumeist treten bloß nüchterne Gespräche führende allegorische Personen, Tugenden und Laster auf, die ihre Vorzüge rühmen.

Das im Prolog kurz behandelte Kampfspiel „Für und wider die Freiheit" wird in erweiterter Form und vertiefter Weise in der Oper fortgesetzt und zu Ende geführt. So z. B. verteidigt Herse ihre persönliche Freiheit gegen die um ihre Gunst werbenden Liebhaber Pirante und Merkur. Die Gefühlsgegensätze des verliebten Prinzen und der durch ein Gelübde der Minerva verpflichteten Prinzessin hat die Dichterin in beredter Sprache treffend zum Ausdruck gebracht. Nach der Arie „Wie glücklich ist derselbige zu schätzen, / der in der Brust die Freiheit stets behält" (unverständlicherweise von Herse und Pandrose gemeinsam gesungen) singt

---

[1] Omeis, a. a. O., S. 35.

[2] In den Ansbacher Textbüchern der Franckschen Opern *Andromeda* und *Föbus* findet sich die Bezeichnung „Vortrag" statt „Vorrede".

[3] Der Partiturtext enthält nur eine kurze epilogartige Glückwunschansprache Jupiters als Huldigung der Markgräfin anläßlich ihrer Niederkunft und ihres Geburtstages. Vgl. den Kritischen Bericht der Neuausgabe.

Pirante die Worte „Wie glücklich ist die Freiheit doch verloren“. Auch im weiteren Verlauf der Handlung wird der Wert des Besitzes oder Verlustes der Freiheit wiederholt besungen.

Das (Hamburger) Textbuch der Oper „Cecrops“ ist von Chrysander ziemlich abfällig beurteilt worden[1]. An vielen anderen zeitgenössischen Operntexten aus der Feder wohlgeübter Hofpoeten und lebenserfahrener Männer gemessen verdient aber der *Cecrops*-Text trotz seiner Schwächen, auch wegen der Weitschweifigkeit, immerhin noch die Auszeichnung eines dramatisch-poetischen Gedichtes. Ein Vergleich mit dem von Krieger vertonten Weißenfelser *Cecrops*[2] — einer gekürzten und unbeholfenen Nachbildung des Ansbacher Originals — beleuchtet den Abstand zwischen einem jungen, poetisch veranlagten Talent und einem kläglichen Reimeschmied. Auch in der dramatischen Gestaltung und Charakterisierung seiner Personen ist der Kriegersche Librettist im Vergleich zu Aurora von Königsmarck ein Dilettant schlimmster Sorte.

Bedauerlicherweise ist uns außer den für die geschichtliche Würdigung seines dramatischen Schaffens schon wiederholt verwerteten Ariendrucken bloß eine einzige handschriftliche Opernpartitur Francks erhalten geblieben, dazu noch ein Werk von nur geringer dramatischer Handlung, dafür aber erfreulicherweise mit dem Text einer deutschen Originaldichtung. Bietet das vom Verfasser herausgegebene, vermutlich im Januar 1679 in Ansbach uraufgeführte, am 14. April 1683 wiederholte und 1680 und vielleicht noch öfter in Hamburg in gekürzter Fassung gespielte Singspiel *Die drey Töchter Cecrops*(¹) wegen seiner durchaus lyrischen Grundhaltung auch noch kein ausreichendes Beobachtungsmaterial für eine abschließende und gerechte Beurteilung des Dramatikers Franck, so gewährt sie uns doch einen tieferen Einblick in den inneren Organismus seines dramatischen Kunstwerkes als jene Arienauszüge aus den Hamburger Opern *Aeneas*, *Diocletian*, *Vespasian* und *Cara Mustapha*, denn erst nach Überprüfung der Rezitativbehandlung (des dramatischen Sprechgesanges), die immer der beste Gradmesser für den dramatischen Geist einer Oper ist, können wir uns ein Urteil über die Begabung und Bedeutung eines Bühnenkomponisten bilden. Aber nicht nur im Gesamtschaffen Francks nimmt diese Musikhandschrift eine Sonderstellung ein, sie ist auch ein Markstein in der Geschichte der deutschen Oper, ein Denkmal von großem musikalischem und geschichtlichem Wert. Wird doch mit dieser Oper bei dem oft beklagten gänzlichen Mangel an vollständig erhaltenen Partituren deutscher Meister aus der Zeit von Schütz bis Keiser unsere wissenschaftliche Unkenntnis von der Beschaffenheit der Rezitativkomposition der frühen deutschen Opern entscheidend behoben.

Der Verlust der Partitur der ersten deutschen, von Heinrich Schütz komponierten Oper *Dafne* (1627) bleibt immer beklagenswert. Und bis zum Jahre 1697 (Keisers *Adonis*) sind uns außer Francks *Cecrops* nur zwei, und zwar wesentlich anders als das Francksche Werk angelegte deutsche Opernpartituren, deren eine auch noch von Meistern italienischer Abstammung komponiert wurde, erhalten geblieben: Sigmund Gottlieb Stadens *Seelewig* in Harsdörffers „Gesprächsspielen“

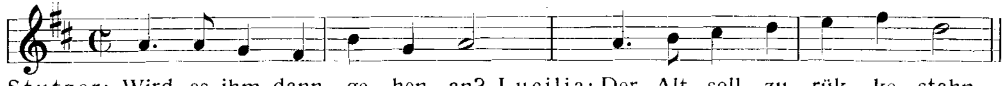
[1] Allgemeine Musikal. Zeitung, Leipzig 1877, S. 433.

[2] „Cecrops / Mit seynen drey Töchtern“ (Weißenfels 1688). Textbuch in der Bayer. Staatsbibl. München (Col. Her. Nr. 2762).

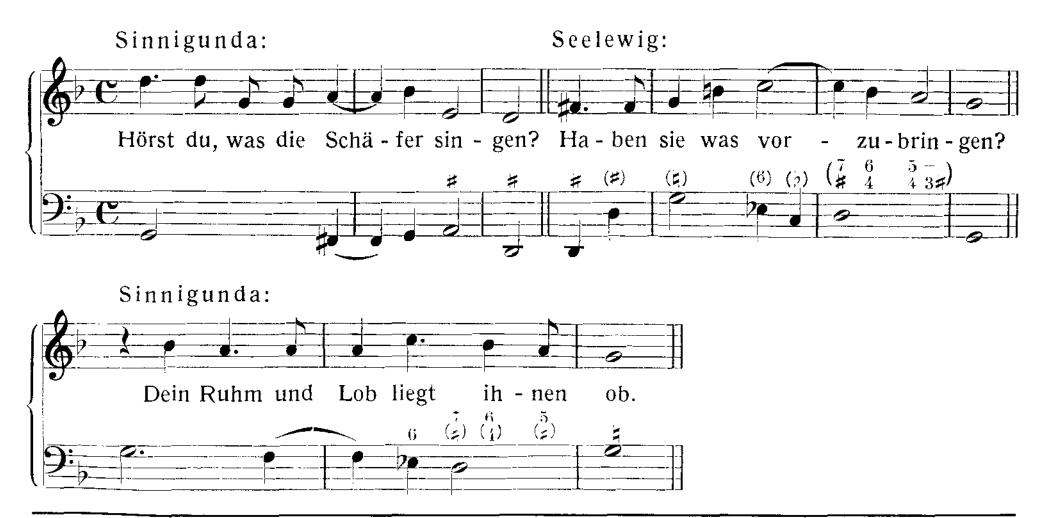
(Nürnberg 1644[1]) und Giovanni Andrea Bontempis und Marco Giuseppe Perandas *Dafne* (Dresden 1671[2]).

Die schwerfällige, gelegentlich noch von Psalmodie und Kollektenton beeinflußte Rezitativkunst Stadens in dem von ihm „gesangsweise auf italienische Art" vertonten moralisierenden Allegoriensingspiel *Seelewig* kann nur als ein erster, wenig geglückter Versuch der Nachahmung italienischer Vorbilder gewertet werden. Wie die aus fast lauter dialogisierten Liedern zusammengesetzten alten deutschen Gesangspossen besteht auch diese Oper in der Hauptsache aus Strophenliedern, selbst die Wechselgespräche sind zumeist liedstrophenweise nach dem Melodiezeilenwiederholungsprinzip mittelalterlicher Überlieferung komponiert.

Den Liedstil in den Dialogen jener größtenteils aus parodierten, dem Volksliederschatz entlehnten Melodien zusammengesetzten alten Singpossen mag folgendes Beispiel aus einem 1630 im Druck erschienenen Stück, betitelt *Der alte und junge Freier*, veranschaulichen. Es behandelt ein auch in der späteren Opera buffa beliebtes Komödienmotiv, die Liebe eines jungen Mannes (Stutzer) und eines alten Gecken zu einem jungen Mädchen (Lucilia), das natürlich den jungen Liebhaber dem alten vorzieht[3]:



Liedmotivprägung mit ariosem Einschlag zeigt — um auch aus Stadens Singspiel ein für seinen wenig opernmäßig behandelten Rezitativstil bezeichnendes Beispiel anzuführen — der Wechselgesang zwischen Sinnigunda, der Vertreterin der Sinnlichkeit, und Seelewig am Anfang des 3. Aufzuges der 2. Handlung:



[1] Neudruck mit Generalbaßbearbeitung in Eitners Monatsh. f. Musikgeschichte, Bd. XIII.

[2] Die handschriftliche Originalpartitur auf der Sächs. Landesbibl. Dresden, eine Abschrift besitzt die Bayer. Staatsbibl. München.

[3] Joh. Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien (Theatergeschichtliche Forschungen, VII, Hamburg u. Leipzig 1893).

Die hier bei der Folge einer nicht affektbetonten Rede und Gegenrede bzw. von Frage und Antwort verwendete melodische Ausdrucksweise widerspricht dem Wesen eines der Rede nachgeahmten Sprechgesangs (Rezitativs) im Sinne der damaligen operntheoretischen Forderungen. Der Ton, den der Nürnberger Meister anschlägt, ist der gleiche wie in den kantablen deutschen geistlichen Dialogen oder in den allegorischen Dialogliedern, wie etwa in Heinrich Alberts Komposition des Roberthinschen Gedichts „Die Jungfrau mit dem Rosenstock".

Eine gewisse, wenn auch entfernte Stilverwandtschaft mit Stadens *Seelewig*[1] zeigt — im Gegensatz zu Bontempis *Il Paride* (Dresden 1662) — auch noch die vielleicht ursprünglich auf italienischen Text komponierte Dresdener Oper *Dafne*, so daß Arnold Schering diese gemeinsame Schöpfung der kursächsischen Hofkapellmeister Bontempi und Peranda wegen ihrer halb venetianischen, halb deutschen Stilisierung nicht mit Unrecht als „Liederspiel" bezeichnet hat[2], obwohl zugegeben werden muß, daß das Rezitativ stellenweise vortrefflich akzentuiert und dramatisch belebt und den Tonsetzern die Darstellung der Affekte nach den Grundsätzen der zeitgenössischen Operntheorie recht gut gelungen ist. Wahrscheinlich entsprach diese Verschmelzung italienischer und deutscher Stilelemente dem musikalischen Geschmack des kursächsischen Hofes, der nach Kretzschmars Meinung[3] auch an dem liedartigen Kantatenstil ein besonderes Gefallen fand. Peranda, dem sicherlich der Hauptanteil an der *Dafne*-Komposition zukommt, hatte — wie umgekehrt Ad. Krieger — ein außerordentlich glückliches und anpassungsfähiges Talent für eine stilgemäße Vereinigung italienisch-arioser Melodik mit deutschem Liedton.

Liedartige Motive, vorzugsweise mit kanonischer Baßführung, unterbrechen häufig den pathetisch-ariosen Fluß seiner Rezitative, wie z. B. in der 7. Szene des 2. Aktes dieser Oper, wo der Jäger beim Anblick des bereits von Apollo getöteten Drachens, den er schlafend wähnt, in Todesschrecken gerät und hin und her überlegt, wie er dem Untier entfliehen kann:



[1] Die vielumstrittene Frage, ob Stadens *Seelewig* außer im geschlossenen Kreis auch öffentlich aufgeführt worden ist, kann im letzteren Sinne bejaht werden, da das Singspiel sogar noch am Ende des 17. Jahrhunderts im Jahre 1698 zu Augsburg durch Andreas Elenson, „principal der hochfürstlichen baadenschen hochteutschen Hoff-Comödianten" zur Aufführung gelangte. Max Puttmann, „Komische Oper" (Die Musik III, 1903/04, S. 345).

[2] Erläuterungen zu Hugo Riemanns „Musikgeschichte in Beispielen", Leipzig 1912, S. 11.

[3] Kretzschmar, Geschichte des deutschen Liedes, a. a. O., S. 92.

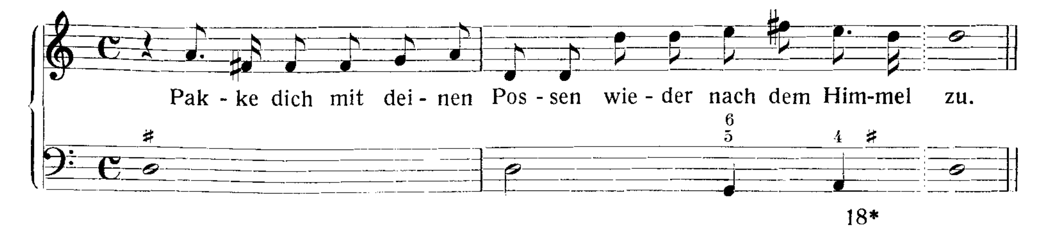


dann wieder Mut faßt und sein Horn ertönen läßt, um dem Drachen Furcht einzujagen und ihn zu vertreiben:



bis er schließlich seinen Irrtum erkennt und sich davon überzeugt, daß das Ungeheuer schon längst tot ist.

Wie die Rezitative des Jägerburschen mit Volksliedelementen durchsetzt sind, so geben die Komponisten auch den anderen volkstümlichen Figuren ihres Stückes, insbesondere dem Dudelsackpfeifer, dem Bauern und der Bauernmagd vornehmlich Lieder oder Dialogliedweisen zum Singen, mitunter aber haben diese Volkstypen auch mit verzierten Arien und kolorierten Gesangsstellen der höheren Kunst zu dienen. Anscheinend mußten die Tonsetzer, was später ja auch Adam Hiller tat, den Sängern, die ihre Stimmittel und ihr technisches Können zeigen wollten, gewisse Zugeständnisse machen. Als störend und stilwidrig empfinden wir den Liedton im Rezitativ in der Szene zwischen Cupido und Venus, wenn die Göttin ihren sie wegen der Liebe zu Adonis neckenden Sohn zurechtweist und zum Verlassen der Erde auffordert:



Das von Robert Haas über die *Dafne*-Partitur gefällte abfällige Urteil, daß die Musik „unbeholfen" sei[1], ist nicht ganz berechtigt. Daß darin wiederholt Verstöße gegen eine sinngemäße Deklamation vorkommen, mag auf die ungenügenden Sprachkenntnisse der italienischen Autoren zurückzuführen sein; es kann daran aber auch, falls die Oper auf italienischen Text komponiert wurde, der deutsche Übersetzer schuld haben. War Bontempi in seiner geradezu sklavischen Abhängigkeit von Cestis Schreibweise als Komponist eine unpersönliche, epigonenhafte Künstlererscheinung, so daß seine ziemlich trockene Musik wenig Anklang fand und bald vergessen wurde, so kann dies nicht von Peranda gesagt werden. Seine geistlichen Konzerte waren in Deutschland weit verbreitet und wurden auch nach dem Tode des Komponisten als gehaltvolle Schöpfungen einer großen musikalischen Persönlichkeit geschätzt. In seiner „Edelen Sing- und Kling-Kunst" (1690) lobte W. C. Printz Peranda als „fürtrefflich in Composition der Concerten, in welchen er die Gemüths-Regungen über alle Maßen wohl ausgedrücket"[2] und Mattheson nannte den verstorbenen Dresdener Hofkapellmeister sogar „den berühmten Affecten-Zwinger"[3].

Auch als Dramatiker verdient Peranda Beachtung. Wo ihm der Textdichter Gelegenheit gibt, seine Kunst in der dramatischen Gestaltung und der Wiedergabe leidenschaftlichen und beseelten Ausdrucks zu zeigen, ist Peranda nicht weniger bedeutend als Cesti. Wie vortrefflich hat er z. B. die Seelenregungen des Apollo geschildert, als der von den Liebespfeilen des Cupido getroffene Gott die Hirtin Dafne erblickt und, von ihrer Schönheit gebannt, seinen Empfindungen Ausdruck gibt! Der plötzliche Übergang — man beachte auch die sprechende Generalpause — von dem im scherzhaften Liedton gehaltenen Arioso, in dem Apollo den ihn bekriegenden Liebesgott mit spöttischen Worten abgewehrt hat, zum folgenden Rezitativ mit dem leidenschaftlichen Gefühlsausbruch und der seelischen Bedrückung des liebentflammten Gottes ist eine meisterhafte dramatische Leistung: „Stelle nun Cupido ein / deinen Pfeil und deinen Bogen, / es muß all's umsonst doch sein":



[1] R. Haas, Musik des Barock, in Bückens Handbuch d. Musikwissenschaft, S. 179.

[2] W. C. Printz, Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst, Dresden 1690.

[3] Mattheson, Ehrenpforte (1740), S. 18 (Artikel Bernhard).



Die von Peranda verwendeten rhetorischen Ausdrucksmittel sind die gleichen, die schon Monteverdi und Carissimi für die ergreifendsten Momente in ihren Rezitativen gebraucht hatten. Das bekundet jener Musikdramatiker auch mit folgendem Rezitativbeginn aus dem Schlußakt seiner Oper, wo der über die in einen Lorbeerbaum verwandelte Dafne erschrockene Gott in die pathetischen Ausrufe ausbricht:



Nicht nur die sequenzmäßig verwendete, aus dem Dreiklang gebildete Motivmelodik, auch die Pausen und die deklamatorisch bedeutsame, durch Synkopenbildung bewirkte rhythmische Veränderung bei der Wiederholung des ersten Motivs tragen zur Steigerung des dramatischen Ausdrucks bei.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß Franck, dem es versagt war, die italienische Oper in ihrem Geburtslande zu studieren, die *Dafne* in Dresden gehört hat. Jedenfalls scheint er von der Musik Perandas nicht unbeeinflußt geblieben zu sein. Seine Gefühlsmelismatik weist verwandte Züge mit Perandas melismierten Schlußwendungen auf. Man vergleiche z. B. folgende Schlußtakte eines Arioso des Sackpfeifers (*Dafne* I 8):



mit Francks allerdings noch wesentlich tiefer empfundenen Gesangsornamenten in der Oper *Cecrops* (S. 103) oder in den „Geistlichen Liedern“ (Nr. 5, 15, 66, 100). Auffallend ist ferner die gleiche stilistische Prägung (Baßimitation) eines zuerst vom Jäger zu den Worten „Der Drache lieget hier“ gesungenen und hernach (I 8) im Rezitativ des Sackpfeifers „Ich scheue nichts, ich blas' auch auf der Sackpfeif' unverdrossen“ wiederkehrenden, möglicherweise aus dem deutschen Volksliederschatz entlehnten Sequenzenmotivs:



das für Franck eine Lieblingswendung wurde, aber auch mit geringer melodischer Veränderung bei Weckmann[1] und Telemann[2] vorkommt. Den musikalischen Wert der geistlichen Konzerte Perandas muß Franck ebenfalls erkannt haben, denn unter den von ihm in Ansbach aufgeführten Kompositionen der Dresdener Hofkapellmeister erhielten Perandas Werke (39) vor denen Albricis (23) und Bontempis (5) den Vorzug.

Gleich Peranda war auch Franck ein Meister in der Schilderung der Affekte, jener von Printz und Mattheson gerühmten textgeborenen musikalischen Ausdrucksweise, deren Beherrschung von jedem guten dramatischen Tonsetzer verlangt wurde. Nach den Kunstanschauungen der damaligen Zeit galt es in der Oper („Affektenoper“), wie auch die deutschen Operndichter und -komponisten immer wieder betonten, „für den fürnehmsten Endzweck . . ., Gemüths-Beschaffenheiten auszudrücken“[3], weil dieses „Haupt-Wercke“ auf der „Erregung der Affecten und Gemüths-Bewegungen . . . beruhet“[4]. Diese gegenaristotelische Auffassung vom Wesen des Dramas geht zurück auf den gelehrten, von Franz I. von Frankreich

---

1 DDT VI, S. 91.
2 Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen, Nr. 9.
3 Barthold Feind, Vorwort zum Textbuch der Keiserschen Oper *Octavia* (Hamburg 1705).
4 Derselbe, *Simson* (Hamburg 1709), Vorwort.

naturalisierten italienischen Kriegsmann Julius Caesar Scaliger. Dieser hatte 1561 eine „Poetica“ veröffentlicht und darin gegen Aristoteles Stellung genommen. Er verlangte von der dramatischen Poesie, daß sie „nicht, wie in der modernen Oper und wie Aristoteles meinte“, Handlungen, sondern Affekte darstellen sollte. Martin Opitz und seine deutschen Gefolgsmänner standen bekanntlich ganz im Banne der Scaligerschen Anschauungen, und die deutschen Dramatiker beriefen sich bis in die Zeit Gottscheds hinein auf Opitz und ihren Urahnen. Wie die Schauspiel-, so legten erst recht die Operndichter in ihren dramatischen Schöpfungen auf die Ausarbeitung der Affekte meist mehr Gewicht als auf die Fortführung einer dramatisch bewegten Handlung[1].

Der Ansbacher *Cecrops* verkörpert bereits den vollentwickelten, kantatenartigen Typ der Affektenoper venetianischer Formprägung (Cesti) mit der grundsätzlichen Scheidung von Rezitativ und Arie[2], bloß mit dem Unterschied, daß Franck bei vorherrschender kantabel-rezitativischer Schreibweise nur noch selten und dann fast immer bei Versmaßwechsel (Jamben — Daktylen[3]) oder zweistimmigem Rezitativabschluß längerer Dialoge[4] Gebrauch macht von den kurzen ariosen Abschnitten im Tripeltakt, die als freie und halbgeschlossene Formbildungen bei Monteverdi, den Venetianern (Cavalli, Cesti u. a.) und auch in den Opern *Paride* und *Dafne* von Bontempi und Peranda einen breiten Raum einnehmen. Franck, der in seiner Musik auch der römischen Schule Carissimis durch Vermittlung J. C. Kerlls, Erc. Bernabeis (München), Vinc. Albricis, Chr. Bernhards (Dresden), C. Försters (Danzig), Sam. Capricornus' (Stuttgart), dessen Werke am Ansbacher Hof besonders hoch geschätzt wurden, und der Nürnberger Kantatenmeister und geistlichen Liederkomponisten verpflichtet ist, kann in der Formgebung seiner Ansbacher Oper noch nicht als ein Schüler der Spätvenetianer im Sinne Legrenzis, C. Pallavicinos und des französisch beeinflußten Agostino Steffani bezeichnet werden, denn von der sich schon in Legrenzis *Eteocle e Polinice* (1675) anbahnenden neapolitanischen Vorherrschaft der Dakapo-Arie ist bei ihm noch nichts zu merken. Im Gegenteil, Franck bevorzugt sogar die zwei- vor der dreiteiligen Arienform. Auch hat sein gut deklamiertes, musikalisch gehaltvolles Rezitativ noch nicht die akzentbetonte, mit großen Intervallen arbeitende freie Beweglichkeit spätvenetianischer Stilprägung, sondern ist zumeist noch in dem deklamatorisch-ariosen, kantablen Stil der deutschen geistlichen Dialoge und der alten Kirchenkantate gehalten, wie überhaupt bei allen kirchenmusikalisch geschulten protestantischen deutschen Opernkomponisten jener Zeit die Beeinflussung durch den Choral und die deutsche Kirchenmusik stark zu spüren ist. Francks Opernrezitativ entspricht — vielleicht mit Ausnahme der gehaltenen Akkordstellen, wo die Singstimme den berichtenden

[1] Über das Wesen der Affektenoper vgl. G. F. Schmidt, a. a. O., Bd. II, S. 42ff. u. 311ff.

[2] Den formalen Zusammenhang zwischen der kantatenartigen Opernform und der Kantate erklärt Neumeister (Menantes, a. a. O., S. 284f.) in seiner Definition des Begriffs Kantate, wenn er sagt: „Eine Cantata siehet aus, wie ein Stück aus einer opera“, d. h. „daß man Stylum recitativum und Arien miteinander abwechselt“. Rein formell betrachtet war die Oper also eine Kantate größeren Formats.

[3] Part. S. 14, T. 153; S. 15, T. 181; S. 183, T. 1161.

[4] Part. S. 88, 130.

oder gesprächigen Dialogtext frei rezitiert, oder bei Zeitmaßbeschleunigung fordernder, dramatisch spannender Handlung — durchaus der von Mattheson in seinem „Vollkommenen Capellmeister" (S. 76) geschilderten älteren Art des deutschen Opernrezitativs, das „zu seiner Zeit [um 1680] tactmäßig, wie itzo [1728] unser Arioso, oder Obligato gesungen wurde, und sich daher auch fast besser zu einem förmlichen Madrigal, absonderlich in der Kirche schickte".

Wenn dem Franckschen Rezitativstil noch eine durch die prosodische Beschaffenheit des Dialogtextes verursachte gewisse Schwerfälligkeit anhaftet und wir statt der melodisch gebundenen oft eine mehr akzentbetonte sprechgesangsmäßige Schreibweise wünschen würden, so darf dem Komponisten deswegen nicht etwa Mangel an dramatischer Begabung vorgeworfen werden. Die Versmetrik der deutschen Opernrezitative jener Zeit, obwohl eine Nachbildung der italienischen ungebundenen, nicht strophisch gefaßten madrigalischen Dichtung, war noch stark beeinflußt von dem Versbau der französischen Kunsttragödie und der ihr nachgeformten deutschen Dramen eines Gryphius und Lohenstein. Umständliche Satzbildungen, viele Nebensätze und vor allem die im Übermaß gebrauchten Alexandriner erschwerten den Tonsetzern die Vertonung dieser weit eher für ein Sprechdrama als zum rezitierenden Gesang geeigneten poetischen Unterlagen. Gleich Bressand[1], dessen übermäßig lange und schwer komponierbare Rezitative dem Komponisten Kusser viel Ärger bereiteten, glaubte auch A. von Königsmarck durch möglichstes Festhalten am Alexandriner ihrem Opernbuch literarische Bedeutung zu geben, wenn sie auch noch weit mehr als jener Braunschweigische Hofdichter bemüht war, den Alexandriner nicht streng durchzuführen und ihn mit Jamben und gelegentlich sogar mit Trochäen mischte. Kurze Verse von 4—7 Silben wechseln mit längeren 10—14silbigen ab, auch werden bisweilen Verse, wie bei Gryphius und Bressand, zur Steigerung des Affektausdrucks in einzelne Teile zerlegt. Aber trotz dieser Mischung des Dialogtextes mit verschiedenen Versarten macht sich der schwerfällige Alexandriner oft störend bemerkbar. Die Notwendigkeit, dieses Übel der Operndichtung zu beseitigen und den Tonsetzern einen für den dramatischen Stil brauchbareren Rezitativtext zu schreiben, haben die deutschen Librettisten rechtzeitig erkannt. So erklärte bereits B. Feind, daß die Alexandrinischen Verse „vor dem Musico nicht allein verdrieslich zu componiren" seien, sondern die Opera dadurch „auch auf eine verdriesliche Art verlängert" werde[2] und Hunold bestätigte diese Meinung, indem er bemerkte, für den Rezitativstil „schicken sich nichts besser, als Jambische Verse, je kürzer, je angenehmer sie sind, je leichter sie zu componieren fallen"[3]. Der erste Dichter, der hier bahnbrechend voranging, war der Hamburger Librettist Christian Postel, der den Alexandriner nur noch ausnahmsweise verwendete und seinem Hauptkomponisten R. Keiser gut vertonbare Verse schrieb.

Wie Franck bestrebt ist, den durch die Zäsur nach der 6. Silbe in zwei Texthälften getrennten Alexandriner durch melodische Bindung wortsinngemäß in

---

[1] Heinz Degen, Friedrich Christian Bressand. (Jahrbuch des Braunschweig. Geschichtsvereins, 2. Folge, Bd. 7, 1935.)

[2] B. Feind, „Gedancken von der Opera", Deutsche Gedichte, Stade 1708, S. 99.

[3] Menantes, a. a. O., S. 73.

Musik zu setzen, so vermeidet er auch bis auf seltene Ausnahmen den schon oft gerügten Fehler so vieler deutscher Liederkomponisten des 17. Jahrhunderts, die aus Respekt vor dem Reim, den sie wie die italienischen Frühmonodisten durch Haltetöne, Pausen und Kadenzierungen hervorzuheben suchten, ein zusammenhängendes Satzganzes durch sinnwidrige musikalische Einschnitte auseinanderrissen. Man beachte z. B., wie die Rezitativworte „Doch muß der Tod, der mich bishero stets vermieden, / Sich nahen nun / Und durch sein Thun / mir machen kund, was er mir sonsten pflag zu zeigen“ durch musikalische Interpunktion in zwei den beiden Satzgedanken entsprechende Abschnitte zerlegt werden. Der erste, in den Hauptsatz eingeschaltete Nebensatz ist ganz sprachgemäß behandelt — den Kommata entsprechen die beiden Achtelpausen — und in den drei folgenden Versen wird trotz der Reimbeziehung des dritten zum zweiten Verse und der gleichen musikalischen Motive (mit Baßnachahmung), doch der gedankliche Zusammenhang gewahrt (S. 138, T. 117)[1]. Noch auf ein weiteres, für Francks vortreffliche Rezitativbehandlung ebenso charakteristisches Beispiel sei verwiesen, auf die Vertonung folgender Stelle im Rezitativ der Philomene: „Da geht das arme Ding und will mir nicht entdecken / die Pfeile, die doch schon in ihrem Herzen stecken.“ Auch hier finden wir den musikalischen Einschnitt — eine Viertel- und Achtelpause — nach dem Worte „Ding“ richtig verwendet und der folgende, erst mit den beiden Anfangsworten des zweiten Verses abgeschlossene Satz wird durch keine unangebrachte, die Reimbildungen „entdecken“ und „stecken“ betonende Pause unterbrochen (S. 116, T. 365). Sinngemäß vertont werden im Rezitativ auch die Einschaltungen inmitten eines Satzes, deren melodische Linie stets eine tiefere Tonlage hat als die der vorhergehenden und nachfolgenden Worte (S. 108, T. 232/33 und S. 176, T. 1020/21).

Aber nicht nur einer guten Satz-, sondern auch einer möglichst sprachgerechten Wortvertonung befleißigte sich Franck in seinen Rezitativen. Wenn er sich hie und da einmal vom Versmetrum beeinflussen läßt und z. B. folgende Stelle mit dem melodischen Höhepunkt auf *b'* deklamiert:



so wiegen jene andern uns nicht mehr geläufigen Deklamationen ebenfalls nicht schwer, wie wir sie mitunter auch bei Schütz finden:



und auch bei Bach, der bekanntlich in der Matthäus-Passion immer „antwórtete“ betont. Die auf gute Deklamation bedachten älteren Meister achteten auch noch nicht auf das in der modernen Musik zur Regel gewordene Zusammenfallen von

[1] Die in den Text eingeschalteten Klammern enthalten die Hinweise auf die gedruckte Partitur, mit Angabe von Seite und Takt.

Wort- und Taktakzent, da dem Taktstrich, wie in der Mensuralrhythmik, meist nur eine gliedernde Bedeutung zukam; sie bemühten sich aber doch schon, die Stammsilbenbetonung bzw. den Wortakzent in der melodischen Linienführung zum Ausdruck zu bringen. Theoretische Regeln über diesen beachtenswerten Kompositionsgrundsatz hat wohl zuerst Mattheson in seinem „Vollkommenen Capellmeister" (S. 176) aufgestellt, indem er fordert, „wo in dem Text ein Sprach-Accent befindlich ist, da muß sich auch unfehlbar allemahl ein Sing-Accent melden, wo aber die Sylben keine Accent führen, da kan man denn ungeachtet gar offt in der Melodie einen Anschlag gebrauchen. Das ist eines von den melodischen Rechten." Als Muster führt er folgendes Beispiel an, in welchem, wie er verlangt, der Sprachakzent auf der ersten Silbe des Wortes „zweifelhaft" durch einen „accentuirten melodischen Klang" wiedergegeben werden müsse:



und nicht etwa auf der unbetonten Endsilbe.



Matthesons Forderungen entsprechen demnach auch folgende Stellen von Schütz:

(Kl. Geistl. Concerte II 29)



mit dem Melodieakzent auf der ersten, wenngleich auftaktigen Silbe der dreisilbigen Wörter „unruhig" und „unglücklich".

Sorgfältig beachtet Franck im Rezitativ die Betonung weiblicher Endsilben. Während er in den geschlossenen Formen sehr oft von dem auch von Mattheson dem Komponisten als „eintzige Ausnahme" bei Kadenzbildungen eingeräumten Recht Gebrauch macht, „dass fast alle Schluß-Noten im Gesange anschlagend, oder mit dem Accent versehen seyn müssen, obgleich die dazu gehörige letzte Wort-Sylbe an ihr selbst kurtz wäre":



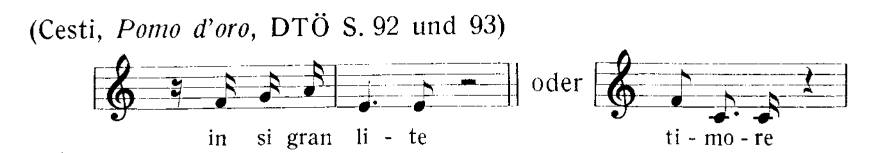
haben seine Rezitativkadenzen außer bei ariosen und melodisch gedehnten Schlüssen (S. 90, T. 485; S. 119, T. 453 und S. 10, T. 91; S. 102, T. 104) noch die ältere trochäische Formel:



deren als Arienschluß oft störende Verwendung (S. 33, T. 322; S. 64, T. 396) Mattheson[1] nicht mehr gutheißt, „denn man höret", bemerkt er treffend, „nicht selten unvermuthet auf".

Auf eine wohl aus dem Sprachgebrauch zu erklärende Eigentümlichkeit der italienischen trochäischen Rezitativklausel mit der punktierten Note auf der vorletzten Silbe sei hier noch besonders hingewiesen:

(Cesti, *Pomo d'oro*, DTÖ S. 92 und 93)



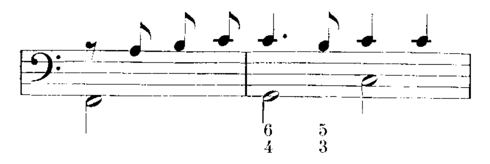
Bei den vokalisch auslautenden Wörtern der italienischen Sprache wird diese kurzausklingende Wiedergabe der unbetonten Endsilbe nicht störend empfunden, was hingegen bei den weit öfter konsonantisch als vokalisch endigenden Wörtern der deutschen Sprache der Fall wäre. Das mochten schon damals sogar die Italiener Bontempi und Peranda empfunden haben, in deren deutschsprachiger Oper *Dafne* nur ganz selten die Rhythmen: und und dann stets mit nachfolgender Atempause zu finden sind, während z. B. die auch von Cesti gepflegten akzentischen Sprachrhythmen in Bontempis italienischer Oper *Il Paride* zahlreich vorkommen. Franck gebraucht für weibliche Endsilben stets die Rezitativformel: oder und nur ausnahmsweise im Wortgefecht des Dialoges die Folge mit gekürztem zweitem Notenwert: . Die, wie Dent[2] vermutet, ebenfalls aus der italienischen Sprache stammende traditionelle Rezitativwendung mit dem kadenzierenden Quartensprung von der vorletzten zur Schlußnote über dem Quartsextakkord, dessen Auflösung dem begleitenden Cembalisten oder Orchester überlassen bleibt, die im 18. Jahrhundert auch in den Werken deutscher Tonmeister zur Manier wurde — Bach gebraucht sie sogar in gebundener Form für einsilbige Wörter („und Jesus sprach" — hatte bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts, z. B. bei Cavalli, Cesti, Bontempi, Draghi u. a., noch immer den Intervallsprung von der dritt- zur vorletzten Note:



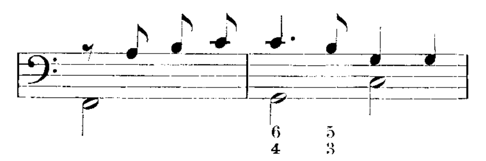
[1] Mattheson, a. a. O., S. 178.

[2] Edward Dent, Englische Einflüsse bei Händel (Händel-Jahrb. II, Leipzig 1929, S. 6).

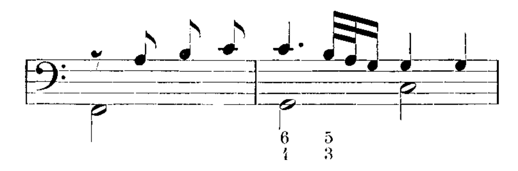
In Steffanis Opernpartituren läßt sich die moderne Formel erst im Jahre 1696 (*Briseide*), bei R. Keiser (*Procris und Cephalus*) schon zwei Jahre früher nachweisen. Ihre melodisch-harmonische Entwicklung scheint sie von der allgemein gebräuchlichen Diskantklausel:



und deren Nebenformel mit dem zur Quint absteigenden:



oder mit ihr durch eine Schleiferverzierung verbundenen Leitton:



genommen zu haben. In Francks Rezitativen fällt fast immer der Singstimmen- mit den Kadenzschluß zusammen, nur in zwei Fällen hat der Kontinuo nachzuschlagen und den kadenzierenden Abschluß

6 5   6 5
4 3   4 3
V—I und V—I

zu vollziehen (S. 109, T. 257; S. 146, T. 284). Wie hier, so endigen noch viele andere Rezitativstellen zwecks Vermeidung allzu großer Häufung von Diskant- und Tenorklauseln mit der Melodie der Singstimme auf der Dominante, die wie in der obigen Nebenformel entweder durch einen Terzsprung des Leittones oder durch einen gleichfalls abwärts geführten Schleifer oder portamentoartigen Nachschlag erreicht wird.

Die in der italienischen Oper vielfach gebräuchliche, auch von Schütz, Bach, Händel u. a. übernommene, aber keineswegs konsequent behandelte stehende Frageformel der fallenden Sekunde und emporschlagenden kleinen Terz über dem phrygischen Schluß[1] verwendet Franck überhaupt nicht, obwohl er von der phrygischen Kadenz oft Gebrauch macht. Als ausgeprägte Frageform dient ihm, wenn nicht der Affekt, etwa Klage, Ungeduld, Vorwurf, eine besondere emphatische Hervorhebung erfordert, eine im ganzen aufsteigende Tonbewegung (S. 63, T. 361). Für eine affektlos gestellte Frage soll die aufsteigende Tonbewegung nach den Untersuchungsergebnissen der Sprachforschung im Deutschen als festes Gesetz gelten, aber nicht im Italienischen und Französischen[2].

---

[1] Vgl. H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 2, S. 212ff.

[2] Eduard Hoffmann, Stärke, Höhe, Länge. Ein Beitrag zur Physiologie der Akzentuation, Straßburg 1892, S. 26/27.

Bei affekthaltigen Fragen in der *Cecrops*-Partitur verläuft die Melodie oft wellenartig steigend und fallend, wie in der an Herse gerichteten Frage des verliebten Merkur. Hier wird auch einmal ausnahmsweise gleichzeitig der phrygische Schluß angewandt, jedoch nicht mit emporschlagender kleiner Terz (S. 81, T. 306—310).

Der von den Florentinern aus der kirchlichen Psalmodie in die Oper eingeführte, auch von Monteverdi, Carissimi, Schütz („Stylus Oratorius") u. a. als typische Rezitativformel übernommene Rezitationston mit der unteren Sekunde spielt in Francks Rezitativen nur noch eine untergeordnete Rolle, aber eine andere Grundformel des erzählenden und dialogischen Stils gelangt bei ihm durch ihre ständige Wiederkehr zu typischer Bedeutung: die mit Tonwiederholung beginnende und schließende, mitunter sogar in Sequenzbildungen auftretende Rezitativformel:



Der italienische Parlandostil mit der charakteristischen Häufung kleinster Notenwerte widersprach anscheinend seinem deutschen Empfinden, denn wo er längere, zumeist nicht gleichrhythmisierte Tonwiederholungen bringt, bewegen sich diese in der Regel in einem ziemlich langsamen Zeitmaß und sind ausdrucksvoll deklamierte Schlußwendungen (S. 18, T. 18/19; S. 77, T. 228/29 und S. 125, T. 584/85). Mit rezitierenden Tonwiederholungen der Singstimmen und gleichzeitig bewegten Bässen endigen auch manche Arien, Chöre (S. 56) und Ariosi. Wir haben es hier offensichtlich mit einer Nachwirkung der kirchlichen Falsibordoni zu tun, über deren Ausführung H. Schütz in der Vorrede zu seiner *Historia von der Auferstehung* (Dresden 1623) die Anweisung gibt, „dass so lange der Falsobordon in einem Ton währet", [der Organist] auf der Orgel ... immer zierliche und approbiirte Läufe oder passagi darunter mache". Wenn auch Francks Rezitative nach Carissimis und Cestis Manier mit ariosen und liedhaften Stilelementen durchsetzt und Vorhalte, Antizipationen, Vor- und Nachschläge, Quart- und Quintschleifer und kolorierte Gesangsverzierungen bringen, wo später eine einfache sylabische Deklamation einer melismierten Liedmelodik vorgezogen worden wäre, so bekundet er doch an vielen Stellen der *Cecrops*-Partitur seinen dramatischen Gestaltungswillen. In dem im Konversationsstil sich abwickelnden Dialog verzichtet Franck auf die für den sequenzenreichen ariosen Stil mit der melodischen Bindung einer affektbetonten Rede an sich notwendigen Text- und Wortwiederholungen und verwendet die von ihm im Gegensatz zu den römischen und venetianischen Opernkomponisten nur wenig gebrauchten Dreiklangsmotive (S. 77, T. 219; S. 79, T. 271; S. 101, T. 90; S. 146, T. 267). Wie bei Anreden (S. 70, T. 95; S. 124, T. 530), Aufforderungen (S. 9, T. 83; S. 90, T. 492), so dienen ihm auch bei pathetischen Ausrufen (S. 9, T. 78/79; S. 12, T. 115; S. 109, T. 248 und T. 253/54; S. 138, T. 114) und Beteuerungen (S. 81, T. 314/15) die Dreiklangsmelodik und die vorzugsweise verwendeten kleinen und großen Terzen als wichtige Ausdrucksmittel. Die kleine Sexte nutzt er gewöhnlich zur musikalisch-poetischen Wiedergabe schmerzvoller Affekte, z. B. bei den Worten „Grausamkeit" und „Qual" (S. 34, T. 340; S. 97, T. 13).

Von den großen Intervallsprüngen, wie sie die Italiener (Ferrari, Monteverdi, Cavalli, Cesti, Steffani, Scarlatti u. a.) und die von ihnen nachhaltig beeinflußten deutschen Opernkomponisten (Keiser, Schürmann, Händel, Telemann u. a.) selbst bei akzentisch betonten, leidenschaftlichen Gefühlsausbrüchen zu schreiben pflegten, verwendet Franck bloß die der Septime und Oktave, jenen selten, diesen dagegen öfter und vorwiegend als Baßkadenzschritt. Unbekannt ist ihm auch nicht der schon bei Cesti, aber erst im 18. Jahrhundert häufiger vorkommende verminderte Septimenschleifer als Ausdruck schmerzvoller Empfindung (S. 30, T. 267).

Von Melismen und kleinen Passagien macht Franck lediglich zur gesanglichen Ausschmückung seiner Rezitative ziemlich oft Gebrauch; er verfolgt mit ihnen aber auch wie die Römer (Carissimi, St. Landi, L. Rossi) und die Venetianer, zumal die Cestischer Stilrichtung, nach altbewährten madrigalesken Vorbildern tonmalerische Zwecke, indem er Wörter wie „eilen“, „fliegen“, „Lauf“ u. a., die einen Bewegungsvorgang illustrieren, mit laufenden, rhythmisch bewegten Gängen ausmalt. Zu erhöhter dramatischer Bedeutung gelangen die kolorierten Phrasen, wenn es gilt, eine seelische Stimmung oder einen Willensentschluß besonders emphatisch auszudrücken, wie z. B. in der dramatisch bewegten Szene V 6, S. 153) zwischen Merkur und Aglaure, wo die Prinzessin dem Gott trotzend erklärt, das ihm gegebene Wort zu brechen. Ganz im Sinne der großen venetianischen Dramatiker Monteverdi und Cavalli verwendet Franck in seinen Rezitativen die melodische Sequenz zum Ausdruck leidenschaftlichen Empfindens oder zur Schilderung einer dramatisch spannenden Handlung, wie in der eben angeführten Szene zwischen Merkur und Aglaure, wo er mit dem auch sonst von ihm gern zur Steigerung des Affektes benutzten Quartenmotiv, der anschließenden, gleichfalls sequenzmäßig behandelten, rezitierenden Diskantklausel und der aufsteigenden Tetrachordchromatik eine starke dramatische Wirkung erzielt.

Mit der Baßbehandlung seiner Rezitative erfüllt Franck zugleich musikalische und dramatische Stilforderungen. Seine vorwiegend gesanglich-melodische und reichmelismierte Schreibweise erforderte notwendig einen ziemlich raschen Akkordwechsel und eine belebte harmoniestützende Baßführung. Aber auch an dramatischen Höhepunkten bevorzugt er im Gegensatz zu anderen Meistern, die, wie schon Peri in der *Euridice* (1600) und Monteverdi in der *Incoronazione* (1642), bei spannenden Situationen gern Orgelpunkte verwendeten, die bewegten Bässe. Nur ausnahmsweise im Prolog (S. 13) im Rezitativ der Venus, als diese nach der Entführung der Freiheit durch die Göttin Vesta ihre kleinen Liebesgötter zum tatkräftigen Handeln ermahnt und ihre Ohnmacht beklagt, wird die Orgelpunktwirkung ($5^1/_2$ Takte) außerordentlich geschickt dramatisch verwertet. Für gewöhnlich überschreiten die gehaltenen oder in langen Notenwerten wiederholten Baßtöne nicht den Umfang von zwei bis drei Takten und bilden, zumal wenn sie am Anfang einer Szene stehen oder unmittelbar auf eine Arie, einen Chorsatz oder ein Arioso mit bewegten Baßfiguren folgen, als musikalische Ruhepunkte einen dem dramatischen Geschehen entsprechenden wohltuenden Gegensatz. Mit Vorliebe benutzt der Komponist die Baßliegetöne mit in syllabischer Diktion frei darüber rezitierender Singstimme und mit oftmals fortschreitenden dissonierenden Durchgangsharmonien für die Berichterstattung oder im affektlosen Dialog. Gelgentlich haben

die instrumentalen Baßfiguren wie in der italienischen und französischen Oper eine über den bloßen Begleitcharakter hinausgehende höhere dramatische Aufgabe zu erfüllen, indem sie den Worten des Sängers einen besonderen Nachdruck verleihen oder gemeinsam mit der Singstimme einen textlichen Gedanken tonmalerisch ausdeuten.

Wie bei den Italienern die Worte „constanza" und „constante" durch Stehenbleiben der Singstimme auf einem Tone und eine kräftig gehende Baßbewegung musikalisch zum Ausdruck gebracht werden, so erhalten bei Franck die Worte „einsenken" [Aglaure: „so ohnedem ich in Vergessenheit einsenke"] (S. 102, T. 101 bis 104), „ewig" [Mercurius: „so wirst du (die versteinerte Aglaure) nun ewig müssen stehn"] (S. 154, T. 414) und „halten" [Minerva: „denn sie (Herse) mir alle Zeit muß ihr Gelübde halten", S. 167, T. 783] diese tonpoetische Prägung. Eine bedeutende Rolle spielen in Francks Rezitativ die schon von Monteverdi, Cavalli, H. Schütz u. a. häufig verwendeten Baßnachahmungen der Singstimmen, die sich oftmals in stufenweisen Sequenzrückungen zu kettenreichen kanonischen Formbildungen ausweiten (V 14, S. 180, T. 1106). Der Komponist beschränkt sich dabei keineswegs auf die Nachahmung kurzer markanter Motive, sondern läßt den Kontinuobaß beim nachahmenden Wechselspiel sogar in koloraturartigen Läufen mit der Singstimme konzertieren (Jupiter V 7, S. 155, T. 458—460).

Nur ganz geringes Interesse scheint Franck in seinem gesamten Schaffen für die kompositionstechnische Verwertung der ebenfalls in der venetianischen Oper und italienischen Musik so reichlich verwendeten ostinaten Bässe gehabt zu haben[1]. Auch seine zahlreichen Trauer- und Klagegesänge sind nicht in der bekannten Lamentomanier der Venetianer über Baßthemen oder einem immer wiederkehrenden, skalenmäßig oder chromatisch absteigenden Grundmotiv komponiert, sondern haben einen zur Singstimme frei hinzu erfundenen Instrumentalbaß. Nur ein einziges Mal bedient sich Franck auch des altbewährten, von vielen anderen Zeitgenossen, wie Lully, Steffani, dem jungen Scarlatti, Joh. Phil. Krieger, Kusser, Biber u. a. gern gebrauchten, chromatisch absteigenden Tetrachordmotivs, am Anfang des viertaktigen Kontinuoritornells, welches das Rezitativ und die Arie des liebeklagenden Prinzen Pirante zu Beginn des 5. Aktes miteinander verbindet (S. 133, T. 12/13). Chromatische Baßgänge, wie hier und in dem vorhin angeführten Beispiel, sind bei Franck ziemlich selten, in der Regel schreiten die Bässe, wie auch in seinen geistlichen Liedern, diatonisch weiter. Skalenmäßige Quarten-[2] und Oktavenabstiege[3] kommen auch im *Cecrops* wiederholt vor, sie treten aber nicht wie bei den Venetianern als Strukturgebilde ostinater Technik in Erscheinung. Außerordentlich dramatisch wirksam ist einmal das absteigende Quartenmotiv in ostinato-

---

[1] Diese Abneigung gegen den italienischen Brauch teilt Franck mit anderen zeitgenössischen deutschen Opernkomponisten, mit Löhner, in dessen Arien der Basso ostinato überhaupt nicht vorkommt, Joh. Phil. Krieger und Strungk. Wie bei den beiden letzteren, so lassen sich auch bei Franck nur zwei Arien — aber erst in seinen Hamburger Opern — mit der Anwendung der Ostinato-Technik nachweisen (Schreiber, a. a. O., S. 88). Solch ein dritter Ausnahmefall ist das von Klages (a. a. O., S. 64) erwähnte Ostinato-Beispiel in einer Franckschen Kantate.

[2] S. 126, T. 589; S. 131, T. 709; S. 77, T. 219 mit ab- und aufsteigendem Quartenmotiv.

[3] S. 57, T. 234; S. 71, T. 100; S. 130, T. 692.

artiger Manier und variierter Form im Rezitativ des Merkur bei den Worten „Ach daß die Hers' anitzt so lang ihr Kommen spart" behandelt, um die erwartungsvolle Unruhe des verliebten Gottes auszudrücken:



Merkwürdigerweise kommt in der Oper *Cecrops* das Erinnerungsmotiv bzw. die Leitmelodik in der damals gebräuchlichen Form der refrainmäßigen Wiederkehr arioser Zeilen innerhalb einer Szene oder als musikalische Reminiszenz in verschiedenen Auftritten der einzelnen Akte, wodurch der Zuhörer an bestimmte Personen oder stimmungsvolle Situationen gemahnt wird, noch nicht vor, während den leitmelodischen Prinzipien der Italiener schon in Stadens *Seelewig*, Löhners *Die triumphierende Treue* (Ansbach 1679) und Strungks *Doris* (Hamburg 1680) Beachtung geschenkt wurde[1], nachdem Neumeister den deutschen Operndichtern die Weisung gegeben hatte, im Rezitativ „bisweilen einen Vers oder zwey, nach etlichen andern Versen, wo der vollkommene Sensus und die gantze Passage aus ist" zu „repetieren . . ., wie das Capo in Arien"[2].

Fand Franck in seiner Operndichtung auch keine textlichen Anhaltspunkte für die Verwendung einer Leitmelodik vor, so wäre er doch ein schlechter Dramatiker gewesen, hätte er auf die melodische Charakterisierung der handelnden Personen ganz verzichtet. Die von der Dichterin vorgezeichneten Charaktere werden in ihren Gefühlsäußerungen auch musikalisch treffend individualisiert. Die Rezitative und Arien der verschiedenen Personen sind Ausdruck eigener Charakterhaltung. Die Gesänge des Cecrops verraten eine gewisse Vornehmheit und Würde und die Wahl eines seriösen Basses hierfür entspricht durchaus unserer heutigen dramaturgischen Auffassung. Die drei Prinzessinnen sind ihrer Veranlagung gemäß unterschiedlich charakterisiert. Die elegisch-lyrischen Monologe Pandroses offenbaren die zarten Empfindungen eines von Liebeskummer beschwerten Herzens, Trotz und Barschheit, aber auch Gefühlstiefe kommt in den affektwechselnden Rezitativen und Arien der Aglaure, eines „hochdramatischen Soprans", zum Ausdruck, und von dem Gefühl seelischer Inbrunst erfüllt sind die Klage- und Gebetsweisen Herses, die in ihren Rezitativen aber auch Entschlossenheit, Kampfesmut und Abwehr zeigt. Die Götter und Göttinnen singen in einem anderen Ton als das volkstümlich gezeichnete, realistisch lebenskluge Dienerpaar, das der Komponist nicht nur mit Strophengesängen, sondern auch mit liedartigen Dialogwendungen bedacht hat. In der Schlußszene der Oper läßt die Textdichterin, um Anfang und Ende ihres galanten Liebesspiels in sinnvolle Beziehung zu bringen, die Göttin Venus, die den Prolog mit der Arie „Ich glückliche Göttin der Liebe" eröffnet hat, aber im Stück selber nicht vorkommt, wieder erscheinen und ihre Macht der kokettierenden Liebe in lebhaft bewegten Daktylen verkünden[3]. Bezeichnenderweise hat hier der Komponist das Rezitativ dem daktylischen Versmaß entsprechend musikalisch rhyth-

---

[1] Vgl. G. F. Schmidt, a. a. O., Bd. II, S. 269ff. [2] Menantes, a. a. O., S. 74.

[3] „Die liebenden Triebe / Der kräftigen Liebe / Erhalten doch allzeit das Ziel. / Sie spielen vergnüget ihr Spiel."

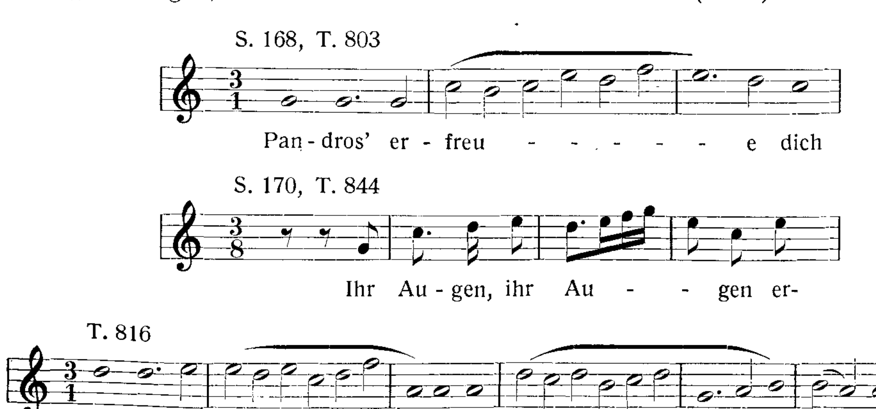
misiert. Dieser Liederton in streng syllabischer Diktion mit einer Melodiewendung, die Franck dann später auch im *Cara Mustapha* für eine Arie mit gleicher Ausdrucksfärbung, aber in melismierter Form wieder verwendet hat:



erinnert an ähnliche volkstümlich gehaltene ariose Rezitative der venetianischen Oper, wie z. B. die Zeichnung der koketten Gilda in Pallavicinos *Amazzone corsara* mit dem in solchen Gesängen ebenfalls festgehaltenen aggressiven anapästischen Rhythmus[1]. Die unheilbringende allegorische Gestalt des Neides erhält auch in der Musik einen ihrem mürrischen Wesen angepaßten charakteristischen Ausdruck.

In der musikalischen Zeichnung seiner Personen gebraucht Franck mitunter ein- oder mehrmahls wiederkehrende Wendungen, die eine bewußte leitmelodische Absicht nicht verkennen lassen. So beginnt der Neid seinen Rezitativgesang in der 8. Szene des 3. Aktes und am Anfang der 1. Szene des 4. Aktes mit dem gleichen Motiv (S. 91, T. 515 und S. 97, T. 1) und Pirantes Bitte an Herse, ihm die Freundschaft hinfort nicht zu versagen, und die bejahende Antwort der Königstochter mit den Worten „Ich werde sie euch stets von ganzer Seele gönnen", haben dieselbe Melodie (S. 175, T. 1003—1006). Das gleiche ist der Fall bei den Worten Pandroses „Ach wie ersetzet doch der Himmel allbereit" und Herses „Es soll ein jedermann nun werden stets gewahr", mit denen die Prinzessinnen die schicksalslenkende Macht der Götter preisen (S. 173/74), oder wenn in der Danksagung an Cupido im 1. Sopran (Pandrose) des vierstimmigen Ensemblesatzes „Cupido starkes Kind" bei den Worten „Wir werden deinen Sieg nun alle Zeit verehren" das gleiche melodische Sequenzenmotiv erklingt, das der Liebesgott kurz zuvor gesungen hat (S. 181/82).

Besonders auffällig sind die melodisch-variierten Beziehungen in den Gesängen des Cupido zwischen dem Arioso „Pandros', erfreue dich" und der nachfolgenden Arie „Ihr Augen, erfüllt euch mit Strahlen und Blitz" (V 12):



[1] H. Abert, Einl. zu DDT LV, S. IX.



Daß Franck sich die Gelegenheit zu solchen melodischen Übereinstimmungen nicht entgehen ließ, sobald ihm der Text dazu Anlaß bot, ist bei einem Affektenmusiker seiner Veranlagung, der stets vom dichterischen Gedanken ausging und andererseits auf möglichst reichen Ausdruckswechsel bedacht war, selbstverständlich. Das beweisen nicht nur die motivisch-melodischen Beziehungen zwischen dem Duett Herses und Pandroses „Wie glücklich ist derselbige zu schätzen, der in der Brust die Freiheit stets behält“ und der anschließenden Arie des Pirante „Wie glücklich ist die Freiheit doch verloren“[1], sondern auch die Melodieähnlichkeit in dem koloraturfreudigen Ausdruck des Wortes „Freiheit“ an zwei räumlich weit voneinander getrennten Stellen[2] und die mitunter sogar zwischen Rezitativ und Arie vorhandenen musikalischen Gemeinsamkeiten[3].

Eine beachtenswerte melodische Parallele zur Prologeröffnungsarie der Venus (S. 7, T. 25ff.) enthält der Anfang des zweiten Teiles ($^3/_4$) der Arie „Amor, höre doch mein Flehen“ (S. 32, T. 308ff.) des Pirante. Möglicherweise mag den Komponisten der inhaltliche Zusammenhang — die Lobpreisung der Schönheit und Macht der Liebe durch Venus einerseits und Pirantes Bitte an Amor um Erfüllung seines Sehnsuchtswunsches andrerseits — zur musikalisch-verwandten Ausdeutung der gleichen Gefühlsäußerungen veranlaßt haben. Venetianische Orientierung zeigt Franck auch in der Verwendung des mehrstimmigen Rezitativs, das er teils in der Form lyrischer Ariosi, zumeist als Abschluß längerer Dialoge am Ende eines Auftritts, teils auch im dramatischen Sinne bei kurzen Ausrufen gebraucht, z. B. in der Szene, wo der von dem Dienerpaar verständigte König Cecrops seine Tochter Pandrose mit dem Prinzen Pirante bei Nacht in der dunklen Höhle überrascht (S. 162). Die Singstimmen werden in diesen Rezitativensembles bis auf gelegentliches imitatorisches Nacheinandereinsetzen homophon und mit vorzugsweiser Parallelführung (Terzen, Sexten und Dezimen) behandelt.

Auf das orchesterbegleitete Opernrezitativ, das als rhetorisches Ausdrucksmittel schon bei Carissimi, den Venetianern (Monteverdi, Sacrati, Cavalli, Cesti) und Schütz eine große Rolle spielte und diesen Meistern auch zur Ausmalung dramatischer Situationen diente, hat Franck im *Cecrops* mit Ausnahme des kurzen, durchaus Begleitungs- und Zwischenspielcharakter tragenden, fünfstimmigen Instrumentalsatzes in der vom König gesungenen Ariosoeinleitung des 2. Aktes noch ganz verzichtet.

Was Francks Verhältnis zur musikalisch geschlossenen Form anlangt, so gehört er, wie schon kurz vermerkt wurde, in der Bevorzugung der zwei- vor der dreiteiligen Arienform noch der älteren venetianischen Richtung an, nimmt also, wie Stradella, eine Mittelstellung zwischen Cesti und den Spätvenetianern ein, welche

[1] Vgl. S. 22, T. 92/93 mit S. 26, T. 168—170 und T. 181/82, ferner S. 28, T. 236—238 und S. 24, T. 121—126 mit S. 26, T. 179—182 und T. 188—191.

[2] Vorrede S. 7, T. 32; S. 8, T. 58 und I. Akt, S. 24, T. 138.

[3] Vgl. S. 153, T. 411 mit S. 154 (Arie) und S. 71, T. 110 mit S. 72, T. 122—124 (Arie).

bereits der Dakapo-Arie eine Vorrangstellung einräumten und ihrerseits zum Formschematismus der neapolitanischen Oper mitbeitrugen. In der Gruppierung der Solo- und Ensemblegesänge unterscheidet sich der *Cecrops* keineswegs von der zeitgenössischen italienischen Oper. Die Arien stehen bald am Anfang und Ende, bald in der Mitte einer Szene. Im Gegensatz zur späteren Textbuchreform Apostolo Zenos, in dessen Melodramen die sogenannten arie escite und medie den Schluß- und Abgangsarien (arie ingressi) gegenüber erheblich in der Minderheit sind, finden sich bei Franck drei Arien am Anfang, nur ein Drittel der Gesamtzahl am Schluß und die meisten in der Mitte einer Szene. Der dritte Akt wird mit einer Arie eingeleitet, der erste, vierte und fünfte beginnen mit Rezitativen, den zweiten eröffnet ein orchesterbegleitetes Arioso. Dagegen sind die Aktschlüsse musikalisch wirksamer gestaltet. Die erste Handlung hat ein schlußbekräftigendes Quartett mit nachfolgendem Orchesterritornell, die dritte schließt mit einer Orchesterarie, die vierte mit einem an eine Arie anknüpfenden ariosen Zwiegesang und der Schlußakt mit einem orchesterbegleiteten Chor. Außerdem wird die szenisch-musikalische Aktschlußsteigerung noch besonders betont durch die nicht in die Partitur eingetragenen, auch wohl kaum von Franck selber komponierten Tänze am Ende der ersten, zweiten — mit Rezitativabschluß — und dritten Handlung. Die Verteilung der geschlossenen Formen ist sehr unterschiedlich. Sechs Szenen haben überhaupt keine Arien. Für gewöhnlich hat ein Auftritt eine Arie — zumal bei Monologen mit Rezitativ und Szenenschlußarie (V_1 und V_8). Auch zwei Gesangsstücke innerhalb einer Szene kommen häufig vor. Hingegen muß die 3. Szene des 1. Aktes mit drei von einer Person (Pirante) gesungenen Arien ebenso als Ausnahmefall gelten wie die rezitativlosen Auftritte im 1. und 2. Akt (I_5: Quartett, II_4: Terzett und Frauenchor). Die fünfaktige Oper enthält — abgesehen von den zwei Frauenchören und dem Schlußchor — insgesamt 48 musikalisch geschlossene Formen: 42 Arien — darunter 7 zweistrophige —, 3 Duette, 1 Terzett und 2 Quartette. Diese Zahl erreicht also noch nicht einmal die Höhe der geschlossenen Formenbildungen in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse* vom Jahr 1641 mit 37 Arien, 9 Duetten, 7 Terzetten und 2 Chören, geschweige denn den Durchschnitt Pollarolischer Opern mit 55 Arien. Mit Ausnahme einer sowohl im Textbuch wie in der Partitur anscheinend versehentlich unbezeichnet gebliebenen Gesangsnummer (S. 168, Cupido „Pandros' erfreue dich"), einer zweiteiligen Arie mit anschließendem Orchesterritornell, die also keineswegs als Arioso aufzufassen ist, tragen alle ein- und zweistimmigen geschlossenen Vokalformen die Gattungsbezeichnung „Aria" bzw. „Aria à 2"[1]. Sämtlichen Stücken liegt für die Vertonung nur eine Textstrophe zugrunde, ganz gleich ob es sich um Strophenlieder oder um kurze oder größere zwei- und dreiteilige Arienformen handelt. Strophen mit gleichsilbigen Versen oder Verszeilenpaaren, wie im Volkslied und in den späteren Operntexten Metastasios, der seine Arien in der Regel aus zwei symmetrisch gebauten Strophen, zwei Vierzeilern, bildete und damit allerdings auch zum Schematismus der musikalischen Formengebung beitrug (Dakapo-Arie und

[1] Wahrscheinlich hat Franck auch an der Hamburger Oper diese Neuerung eingeführt, denn in dem Textbuch der dort 1679 gegebenen Oper *Andromeda und Perseus* wurden die Arien zum erstenmal nicht nur durch größeren Druck, sondern auch durch die Bezeichnung „Aria" hervorgehoben.

zweiteilige Kavatine), waren in der deutschen Oper des 17. Jahrhunderts noch ziemlich selten. Im *Cecrops* kommen nur zwei Arien vor, deren Verse gleichen Silbenbau haben, die sechszeilige Strophenarie der Philomene mit lauter achtsilbigen (S. 34) und die gleichfalls sechszeilige Arie des Pirante mit lauter siebensilbigen Verszeilen (S. 123). Auch aneinandergereihte gleichsilbige Verszeilenpaare gehören zu den Ausnahmen und sind, wie die gleichfalls nur spärlich vorhandenen Verse, mit der Aufeinander- oder Wechselfolge von bloß zwei verschiedenen Zeilenlängen fast nur in sechszeiligen Arientexten anzutreffen, z. B. 7 88 7 88, 88 7 88 7, 6 77 6 77 6. Während in den symmetrisch gebauten Strophen die entsprechenden Reimpaare einschließlich der Kreuzungsreime (a b b a) auch stets die gleiche Silbenzahl haben, ist dies bei den Arientexten mit freiem madrigalischem Aufbau nicht oft der Fall, z. B. in folgenden Arien mit vielfach ungleicher Reimbildung und Silbenlänge: S. 65: a 9 a 6 b 6 c 5 c 5 b 9 d 7 d 8, S. 116: a 11 a 5 b 6 b 6 c 9 c 6 a 8, S. 168: a 6 a 6 b 7 b 13 b 7. Da sich Franck in der Komposition seiner Arien von Versmaß und Reimgliederung weit weniger abhängig macht als z. B. seine deutschen Zeitgenossen Löhner und J. Ph. Krieger, vielmehr wie die Frühvenetianer und auch H. Schütz nach monodischen Grundsätzen mehr dem Textinhalt nachgeht und dem jeweiligen Affektwechsel die entsprechende musikalische Ausdeutung zu geben bestrebt ist, so weisen seine Opernarien auch einen großen Formenreichtum auf, durch den er sich wesentlich von jenen deutschen Tonsetzern und den Spätvenetianern unterscheidet. Einfache, dem Volkslied angenäherte Formenbildungen symmetrischer Gliederung, wie wir sie in seinen geistlichen Liedern mit der Bevorzugung der Barform finden, sind in seinen Opern Seltenheiten[1]. Der unregelmäßige Periodenbau, selbst in den vom Volkslied und Tanz beeinflußten Gesängen des *Cecrops* wird aber nicht nur verursacht durch den monodischen Ausdrucksstil, die häufigen Wort- und Satzwiederholungen, die melodischen Verzierungen, die instrumentalen Zwischenspiele, oder durch Imitation zwischen Singstimme und Basso continuo[2], durch Haltetöne mit thematischer Baßbewegung[3], ebenso oft auch durch den ungleichen Silbenbau und

---

[1] Im *Cecrops* haben nur 3 Arien eine streng eingehaltene 4taktige symmetrische Periodisierung, die zweiteilige Arie des Jupiter (S. 156): A 12 Takte (4 + 4 + 4), B_1 16 Takte (4 + 4 + [4 + 4]), B_2 8 Takte (4 + 4); die ebenfalls zweiteilige Arie des Pirante (S. 160): A und B je 8 Takte + 2 Takte Zwischenspiel, B_1 8 Takte + 2 Takte (mit Echo [*p*] = Wiederholung) und die Gegenbarform-Arie des Cecrops (S. 164): A 3 × 4 Takte, B 3 × 4 Takte, B 3 × 4 Takte + 2 Takte (mit Echo [*p*] = Wiederholung). Auch die Gesangsabschnitte der einthemigen Arie des Cecrops (S. 126) haben trotz der durch die harmonische Rückmodulation in die Ausgangstonart verursachten Dehnung des Dakapoteiles mit 3 Takten Anhang symmetrische Gliederung: A und B je 8 Takte, A_1 9 + 3 = 6 + (3 + 3) Takte.

[2] Wie in der einzigen Barform-Arie der Partitur (S. 114) mit siebentaktiger Gruppierung von Stollen und Gegenstollen.

[3] So z. B. im 2. Abschnitt des zweiten Teils der Gegenbarform-Arie „Vergnügliche Hertzen“ (S. 38): A 3 Takte, B 8 Takte, B_1 10 Takte + 3 Takte (Anhang). Die neuntaktige Periodisierung von Teil A und B ist für die symmetrisch-geradtaktige Gliederung der beiden Singstimmenabschnitte, die wie auch der letzte mit einem Auftakt beginnen, ohne Belang. Franck pflegt aber nicht in allen mit Singstimmenauftakt anfangenden Arien den Begleitungspart volltaktig aufzuzeichnen oder wie bei den Gesangsstücken S. 47, 65, 66 und 82, wo Singstimme und Baß gleichzeitig mit Auftakt einsetzen, den vollen Takt durch Eintragung der entsprechenden Einleitungspausen aufzunotieren. Die Arien S. 135, 148 und 154 haben bereits die moderne Auftaktnotierungs-

die Verszeilen- und Strophenlänge (bis zu 12 und 13 Zeilen). Der schon für die Rezitativkomposition wenig geeignete, schwerfällige Alexandriner machte der Vertonung von geschlossenen Formen erst recht Schwierigkeiten, die Franck wohl in seinen Affektarien meisterhaft zu überwinden, aber in den einfachen liedartigen Gesängen nicht immer zu bannen vermochte, so daß der Liedcharakter weit mehr durch die unregelmäßige Periodenbildung als durch die überreichlich verwendete melismierte Melodik gestört wird. Daß für die deutsche Liedkomposition die Barform mit kurzzeiligen Versen und Strophen am geeignetsten ist, hatte schon Christian Weise erkannt, indem er betonte, die deutschen Verse „mit vier Zeilen, oder weil die ersten zwei in der Musik durch ein ://: bezeichnet und repetiret werden, die mit sechs Zeilen“ wären „die bequemsten“ und „wer es auf mehr Zeilen will ankommen lassen, der machet . . . dem Komponisten schwere Arbeit“[1]. Aber auch für die Arienkomposition wurde schon bald die Ausmerzung des Alexandriners und der langzeiligen Verse als dringende Notwendigkeit gefordert. „Das Genus der Arien“, schreibt B. Feind, habe „anders keine Regel, als daß man nicht mehr große Alexandrinische Verse zu selbigen sich bediene, aus keiner andern Ursache, als dem Musico zu gefallen, welches auch wegen der Länge zu regardiren, die zum höchsten über 8 Zeilen sich nicht erstrecken darff“[2].

Obwohl Franck, wie J. Schreiber mit Recht betont hat, in manchen volkstümlichen Operngesängen seine ursprüngliche natürliche Begabung erkennen läßt, so macht sich doch schon bei Liedern dieser Gattung „seine Neigung bemerkbar, die Einfachheit, wo es nur geht, zu durchbrechen“[3], indem der Komponist einem textlichen Gedanken durch Wortwiederholung, oft in Verbindung mit Sequenzenmotivik, durch tonmalerische Illustrierung oder durch eine ausdrucksvolle, mehr oder weniger verzierte Melodieformel einen gefühlsbetonten Nachdruck verleiht oder die schlichte melodische Linie durch gehaltene Schwelltöne und Koloraturen unterbricht bzw. zum Abschluß bringt (vgl. S. 35, T. 383; S. 37/38, T. 425, 434 und 444; S. 127, T. 632; S. 147, T. 289; S. 148, T. 316). Die gesangliche Ausschmückung einer von ihm auch in seinem berühmt gewordenen, weitverbreiteten geistlichen Lied „Ein Kind ist uns zu Nutz gebor'n“ wieder verwendeten Lieblingswendung (Arie des Sylvander, S. 120) entsprang einer bestimmten künstlerischen Absicht. Wie hier das Wort „liebe“ durch Vokalverzierung an Stelle eines Akzentes affektvoll hervorgehoben wird, so dient ihm das gleiche kurze Melisma in einer anderen Arie des Sylvander ebenfalls zur Wortbetonung („Es ist der beste Rat“, S. 135).

Im Gegensatz zu den meisten Hamburger dramatischen Schöpfungen Francks weisen seine drei Ansbacher Opern weit weniger Strophenarien auf. So z. B. enthalten die *Andromeda* (1675) nur 6[4], der *Föbus* (1678)[5] und *Cecrops* (1679)[6] 7 Stro-

---

art. Der Auftakt-Taktteil wird aber weder in der Schlußtaktaufzeichnung des vorausgehenden Rezitativs, noch in der der Arie selbst oder bei Wiederholungsteilen (z. B. S. 148, T. 325) durch genaue Wertbemessung abgerechnet. Nichtnotierte oder durch eine über den Schlußdoppeltaktstrich eines Stückes gesetzte Fermate angedeutete künstliche Pausen waren in der damaligen Aufführungspraxis an der Tagesordnung.

[1] Christian Weise, Curieuse Gedancken von deutschen Versen, Leipzig 1693, S. 387.

[2] Feind, Deutsche Gedichte, a. a. O., S. 98. [3] Schreiber, a. a. O., S. 41.

[4] 2 zwei- und 2 dreistrophige, einen fünfstrophigen und 1 Duett mit 2 Strophen.

phengesänge, wogegen beispielsweise in der geistlichen Oper *Die Macchabaeische Mutter* (1679) 19 und im *Vespasian* (1683) 18 Strophengesänge vorkommen. Die Hamburger Opern bringen aber bereits nach dem Vorbild Theiles und unter dem Einfluß des Oratoriums, der Kantate und des französischen Musikdramas insofern eine wichtige Formneuerung, als die einzelnen Strophen abwechselnd ein-, zwei- und mehrstimmig (Chor) gesungen werden. Francks Ansbacher Bühnenwerke gehören also bereits zu den ersten deutschen Opern, in welchen die Strophenlieder nicht mehr wie in den frühen Hamburger und in den Weißenfelsischen noch fast bis zum zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts den überwiegenden Bestandteil unter den geschlossenen Formen bilden. Andrerseits gebührt dem Ansbacher Meister auch, wie schon erwähnt, das Verdienst, den wesentlich liedartigen Gesang bereits vor Kusser auf dem Hamburger Schauplatz umgestaltet und an die Stelle der „Liederchen" die Arie gesetzt zu haben. Sein *Cecrops* ist also keine Liedoper mehr, wie Stadens *Seelewig*, Bontempi-Perandas *Dafne* und Kriegers Weißenfelser Opern mit vorwiegend strophisch geformten Kleingebilden[1].

Nicht alle strophisch gefaßten Arientexte des *Cecrops* sind dem Inhalt nach volkstümliche Strophenlieder. Die beiden Strophenarien der Pandrose (S. 19) und des Pirante (S. 160) sind elegisch-pathetische Liebesgesänge und die Arie des Cupido und die Gegenarie des Pirante (S. 170 und 172) ausgesprochene Handlungsarien. Auch die arienmäßige Vertonung, zum Teil mit Koloraturen und effektvollen melismatischen Verzierungen, hält sich vom Volksliedton fern, während die Strophengesänge des Dienerpaares (S. 34, 37, 65) trotz der schon erwähnten stellenweisen Durchsetzung mit kantilenhaften Stilelementen, wie kolorierter Melodik, Sechzehntelfiguren und Schwelltönen, als stilisierte Tanzlieder mit volkstümlichem Einschlag anzusehen sind. Die Strophenarie des Pirante „Amor, höre doch mein Bitten" (S. 32), mit Versmaß-, Takt- und Ausdruckswechsel (I. Teil: Trochäen, C-Takt, elegisch; II. Teil: Daktylen, $^3/_4$-Takt, tanzliedartig), und die Arie und Gegenarie der Philomene und des Sylvander (S. 65 und 66), ebenso mit Versmaß- und Taktwechsel (I. Teil: Daktylen, $^3/_4$-Takt; II. Teil: Trochäen, C-Takt), sind wie auch manche geistlichen Lieder Francks, in denen alle Strophen die gleichen Schlußverse haben und der wiederkehrende Refrain gleichfalls durch Taktwechsel noch besonders kenntlich gemacht wird[2], mit dem venetianischen Ariettenstil verwandt, wie ihn unter anderen auch schon der Münchener J. C. Kerrl in seinen Solokantaten zu schreiben pflegte. Die bis auf den melismierten Schlußteil viertaktig und streng symmetrisch periodisierte Arie der Philomene „Wer was Lieb's von ferne siehet" (S. 34) mit fortwährender Melodiephrasenwiederholung gehört zu den Franckschen

[5] Vier zweistrophige Arien, darunter eine, in der die beiden Strophen von verschiedenen Personen gesungen werden, zwei dreistrophige und eine fünfstrophige Arie.

[6] Mit lauter zweistrophigen Sologesängen, darunter 2 Stücke mit der terminologisch beachtenswerten Bezeichnung „Gegen-Aria" (Textbuch), d. h. die 1. und 2. Strophe sollen von verschiedenen Personen gesungen werden.

[1] Kriegers *Cecrops* (1688) enthält beispielsweise 35 Strophenlieder und sein *Scipio* (1699) bis auf 2 einstrophige lauter zwei- und mehrstrophige Lieder.

[2] Klages, a. a. O., S. 45.

Operngesängen, in denen sich der nachhaltige Einfluß südlicher Melodienwärme italienischer Volksmusik (Barkarolenrhythmik) am stärksten fühlbar macht, während in seinen sonstigen volkstümlichen, nur gelegentlich vom französischen Tanz (S. 82 „Aria alla Francese"), vielmehr dagegen von der der Nürnberger Liederschule eigenen Kantabilität beeinflußten Stücken entschieden der deutsche Volksliedton durchklingt.

Drei komische Arien bezeugen uns auch des deutschen Tonsetzers Vertrautheit mit dem italienischen Buffostil, wie z. B. die parlandoartige Tonrepetierung in den Arien der Philomene „Ich kenne die Schmerzen verschwiegener Glut" (S. 116/17) und „Auf der Junggesellen Wort" (II. Teil, S. 129) sowie die häufige Silbenwiederholung und die charakteristischen Schluchzerpausen in der ebenfalls im Parlandostil gehaltenen parodistisch-karikierenden Arie des Dieners „Die Damen sind listig" (S. 124). Für Francks kernhaft deutsches Musikempfinden sind gerade solche Stücke besonders wesenhaft, die sich an ausländische Vorbilder anlehnen, aber ihre volkhafte Grundhaltung wahren und ihre Herkunft vom deutschen Tanzlied Haßlerscher Tradition nicht verleugnen.

Liedhafte Züge tragen nun nicht allein die vom Dienerpaar, sondern auch einige von den Göttern (Jupiter, Merkur) und von König Cecrops gesungene Arien, wie auch die Gegenbarform-Arie der Aglaure „Ich folge deinem Triebe" (S. 148). Zumeist sind diese einfachen, vielfach tanzliedartigen Gesänge (Menuett, Bourrée) sogenannte „Moralia". Franck verwendet die liedhaften Stücke in der Ansbacher Partitur und in den Hamburger Opern *Aeneas* und *Vespasian* aber nicht ausschließlich bei „moralischen" Texten wie in den drei übrigen dramatischen Werken, wo jene als komisches und ernsthaftes, an die Zuhörer gerichtetes Morale bloß für die lustige Person und für Standespersonen bestimmt waren[1]. Auch bevorzugt er für solche Gesänge in seiner Ansbacher Zeit noch nicht wie später in Hamburg die Bar- und dreiteilige Liedform, sondern wählt sowohl für diese liedhaften Gebilde wie auch für die Arien in der Regel die sehr oft dann noch durch Sequenzen, Echowiederholungen und einen Anhang bzw. eine Schlußbekräftigung erweiterte zweiteilige Form, gelegentlich mit Taktwechsel zu Beginn des zweiten Teiles. Von der Barform (AAB oder AA_1B), der er, wie bereits erwähnt, auch in seinen geistlichen Liedern eine Vorrangstellung einräumt, macht er im *Cecrops* nur zweimal Gebrauch, in der Arie „Besser ist's herausgesagt" (S. 114), die sich mit der Variierung des Anfangsmotivs und der refrainartigen Wiederkehr der ersten Verszeile am Schlusse des zweiten Teils der Reprisenbarform ein wenig nähert, und im zweiten Teil eines Duetts (S. 177/78, T. 1053—1061). Das hängt vielleicht mit dem gerade in Süddeutschland vorherrschenden italienischen Formeneinfluß zusammen, da der Italiener, wie A. Lorenz festgestellt hat, für die kleinen Barformen keine große und anhaltende Neigung zeigt und „bei weitem öfter das Bedürfnis fühlt, den langen Schlußteil einer Arie zu wiederholen"[2], d. h. der Gegenbarform (ABB, ABB_1) mit tongetreuer, veränderter oder transponierter Repetierung des B-Teiles den Vorzug gibt. Auch bei Franck ist dies der Fall, da die Gegenbarform im *Cecrops* immerhin

[1] J. Schreiber, a. a. O., S. 41/42.
[2] Alfred Lorenz, Alessandro Scarlattis Jugendoper, Augsburg 1927, Bd. I, S. 212.

siebenmal vorkommt[1], und auch kleine gegenbarförmige Abschnitte — sogar im ariosen Rezitativ — viel häufiger Verwendung finden als die kurzen barförmigen[2].

Die dreiteiligen Arien der *Cecrops*-Oper sind entweder Dakapo-Stücke (A B A) oder durchkomponiert (A B C). Neun Arientexte haben die auch in der italienischen Oper gebräuchliche Rundstrophenform mit Reimverknüpfung des letzten oder der zwei letzten Verse und der Anfangszeile oder der ersten beiden Verse einer Strophe, die repetiert werden. Aber nicht in allen Arien wiederholt der Komponist mit dem Refrain auch zugleich die Hauptsatzmelodie oder wenigstens deren erste Motive, sondern bringt den Dakapo-Textteil mit neuer Musik, so daß der poetischen Form A B A eine musikalische A B C gegenübersteht (S. 19, 114, 131). Auch in seinen Hamburger Opern[3] und geistlichen Liedern begegnen wir öfter diesem bei den italienischen Tonsetzern nur selten vorkommenden bewußten Ausweichen der durch die Rundstrophe an sich gegebenen musikalischen Bogenform, wogegen sich keine Arie Franckscher Komposition nachweisen läßt, in der das umgekehrte Verhältnis eintritt, daß, wie bei Strungk und auch in der italienischen Oper, die Wiederkehr der Hauptsatzmelodie auf neuen Text erfolgt und somit der Dichtungsform A B C eine bogenförmig gestaltete musikalische A B A entspricht. Weitere Umbiegungen der Rundstrophenform stellen Francks zweiteilige Arien mit neuer Musik zu wiederkehrendem Refrain dar, indem er die mittleren Verse und die Schlußzeile (Refrain) der Strophe zu einem musikalisch einheitlich geschlossenen Formabschnitt zusammenfaßt, wie in dem Duett „Vergnügte Stunden", Text: A B A, Musik A B (S. 177). Nicht immer geschieht die formale Abweichung von der poetischen Vorlage aus musikalisch-harmonischen Gründen, falls etwa, wie bei der veränderten Reprise der Dakapo-Arie der Modulationsschluß des Mittelsatzes die tongetreue Wiederaufnahme des Hauptsatzes unmöglich macht; meistens gibt der Textinhalt, mitunter sogar ein affektbetontes Einzelwort dem Komponisten dazu Veranlassung. Auch mit der Umbildung der textlichen Gegenbarform (A B B) zur musikalischen A B C-Form bekundet der Meister seinen Eigenwillen zu möglichst abwechslungsvoller Formgestaltung (S. 123). Schließlich sei noch eine ebenfalls Francks ganz persönliche Art der musikalischen Formprägung veranschaulichende Arienbildung (A A_1 A) erwähnt, die er auch später in seiner Oper *Vespasian* (Nr. 5 der Ariensammlung) wieder verwendete, indem er bei Durchführung eines Themas im 3. Teil zum wiederholten zweiten Textabschnitt die Melodie des Hauptsatzes mit hinzugefügtem Anhang wiederkehren läßt, so daß die poetische Gegenbarform (A B B) zur Bogenform umgestaltet wird, wie in einer Arie des Cecrops (S. 126), deren dreiteilige Gliederung eigentlich nur auf harmonischer Gegensätzlichkeit beruht, da das-

---

[1] Vgl. S. 7 Arie der Venus mit nachfolgendem dreistimmigen Ensemblerefrain, ferner die Arien S. 37 (Menuettform), 65, 98, 103, 107 und 164.

[2] Z. B. im zweiten Teil der Arien „Was Herse gelobet" (S. 131, T. 730—734) und „Ergötzt euch mein Quälen" (S. 161, T. 640 u. ff.) und eines Duettes (S. 47, T. 75—82) oder im Rezitativ S. 183, T. 1161—1167. Nicht selten sind dagegen steigende oder fallende Sekund-, Terz- und Quartsequenzbildungen kurzer barförmiger Episoden, aber zumeist mit gleichem und nicht stollenartig fortlaufendem Text, wie z. B. S. 78, T. 236—240, S. 120, T. 458—460; S. 150, T. 352 bis 354.

[3] J. Schreiber, a. a. O., S. 43.

selbe Thema lediglich in verschiedener Tonartenfolge auftritt (A: *g*-moll, A_1: *B*-dur, A: *g*-moll).

Oftmals bemüht sich Franck, auch in den melodisch verschiedenen Arienteilen eine formale Bindung durch die Beibehaltung oder gelegentliche Wiederkehr der gleichen Rhythmen und Motive oder durch Wiederverwendung kleinster Melodieteile zu erreichen. So entstehen Mischformen, wie z. B. die Arie S. 78 (A B C), in welcher der 3. (C-)Teil (T. 244) mit dem Schlußmotiv von B beginnt und mit dem etwas gekürzten Hauptthema (A) endigt, oder die Arie S. 131, in welcher der C-Teil mit dem Kopfmotiv von B anfängt, aber die gleichen Rhythmen von A bringt. Mit besonderer Vorliebe bedient sich Franck im Interesse einer einheitlichen Kunstgestaltung und gleichzeitiger musikalischer Textausdeutung derselben oder variierter melodischer Kadenzformeln, wie z. B. in der Arie „Niemand ist in dieser Welt“, Text: A B B, Musik: A B C (S. 123, T. 512/13 und 528/29).

Von den im *Cecrops* enthaltenen wenigen Dakapo-Gesängen (10 Arien, 1 Duett) haben nur 6 Texte Rundstrophenform[1], was Franck zu bogenförmiger Vertonung bestimmt haben mag, wenn er sich auch, wie nachgewiesen, von schematischer Formgebung völlig fernhielt, während der Tonsetzer bei 5 Stücken diese Form frei gewählt hat; im Textbuch ist nur in 2 Arien die Zeilenwiederholung mitgedruckt. Sämtliche Dakapo-Gesänge sind ausgeschrieben, erst im *Diocletian* begnügt er sich auf italienische Anregungen mit der bloßen Dakapo-Anweisung. Somit bezeugen auch Francks musikalische Bogenformen, daß das Gefühl für die Dakapo-Form, wie Lorenz mit Recht betont, „keineswegs (nur) aus der Dichtung kam“[2].

Im Wiederholungsteil der Dakapo-Arie stimmt entweder die Reprise mit dem Hauptsatz tongetreu überein (S. 117) und erhält auch noch eine Ergänzung durch einen kurzen Anhang (S. 127) oder sie ist ungenau, d. h. sie wird verlängert, gekürzt oder variiert und mitunter ebenfalls durch eine Koda mit ganz neuem oder variiertem Motivmaterial bereichert (vgl. die Dakapo-Arien S. 68, 74, 93, 141, 149). Die Variierung geschieht oftmals aus harmonischen Gründen, wenn z. B. der Hauptsatz nach einer anderen Tonart moduliert, während die Reprise in der Grundtonart schließen muß (Duett S. 22). In der Refrain-Arie „Kann ich dafür“ vertauscht der Komponist bei der Wiederholung der ersten 4 Takte die beiden Motive, da er das zweite zum kadenzierenden Abschluß des Mittelsatzes benötigt (S. 28). In einer anderen Arie des Pirante (S. 139/40) mit umgestellten Refrainreimzeilen beginnt das Dakapo nach einem in *B*-dur schließenden Zwischenspiel mit dem Sextakkord der Dominante von *g*-moll und variiert den Nachsatz des ersten Teiles (Gegenbarform). Bei der Wiederholung der Anfangszeile wird dann auch dieser mit der im Hauptsatz zum zweiten Vers verwendeten Musik gesungen.

---

[1] Auch die Ariensammlung aus Francks im nächsten Jahr (1680) komponierter Hamburger Oper *Aeneas*, deren Dichtung aus dem Italienischen übersetzt war, mit 41 Nummern weist trotz der im Vergleich zum *Cecrops* (9) verhältnismäßig großen Anzahl Rundstrophentexte (19) nur 13 Dakapo-Arien auf; 6 Rundstrophenformen haben einen neukomponierten III. (C-)Teil. Im *Diocletian* (1682) mehren sich aber bereits die Dakapo-Formen, während merkwürdigerweise in der 1681 erschienenen Ariensammlung aus dem *Vespasian* bloß eine Rundstrophenform vorkommt. [2] Lorenz, a. a. O., I, S. 223.

Was die Größenverhältnisse der Arienteile anlangt, so halten sich diese in den Dakapo-Formen die Waage im Gegensatz zu den Löhnerschen und Kriegerschen mit einem ausgedehnteren Mittelsatz. Daß in den coupletartigen und volkstümlichen Stücken, wie in Francks Hamburger Opern, der Mittelteil länger als die Rahmensätze ist[1], trifft für den *Cecrops* noch nicht zu; beide sind, abgesehen von dem dem Schlußsatz mitunter angefügten Anhang, gleichlang. In den zweiteiligen Arien hingegen, selbst in den Strophenliedern, macht sich noch der venetianische Einfluß geltend, insofern die zweiten Sätze die ausgedehnteren sind. Nur in den volkstümlichen Gegenbarformen haben beide Sätze fast die gleiche Länge und wo einmal das Umgekehrte der Fall ist, wird der kürzere zweite Teil mit demselben Text und der gleichen Musik wiederholt (S. 65, 66 und 148). Bei den durchkomponierten A B C-Formen, deren Thematik und musikalische Gliederung von monodischen Prinzipien beherrscht werden, besteht kein bestimmbares Größenverhältnis. Hinsichtlich der thematischen Beziehungen der Arienteile ist zu beachten, daß die Gegensätze der Melodik, Motivik, Harmonik sowie des Taktes und Zeitmaßes weit mehr hervortreten als motivische Verwandtschaft, welche in Form von sogenannten Absenkern, namentlich in den variierten zweiten Abschnitten des B-Teiles der zweiteiligen Arien, bemerkbar ist. Transponierte Hauptthemen, wie in den Gegenbarformen der Venetianer und in vielen Mittelsätzen der großen Dakapo-Arie der Neapolitaner, sind im *Cecrops*, wie z. B. in der Arie S. 126 mit der Form A A_1 A, noch Ausnahmen, kommen aber in Francks weit nachhaltiger von der venetianischen, auch sogar von der spätvenetianischen Oper (Pallavicino, Gianettini, Legrenzi) beeinflußten Hamburger Bühnenwerken häufiger vor, zumal in Bar- und Gegenbarformen. Seine textgeborenen, vielformigen Gesangsstücke, die mitunter aus Freude am Experimentieren entstanden sind, verraten aber keineswegs einen Mangel an Formensinn, sondern zeugen vielmehr von der volkhaften Verbundenheit des Meisters, der sich wie alle großen deutschstämmigen Dramatiker nur soweit von ausländischen, italienischen und französischen Musikformen und Stilprägungen beeinflussen ließ, als sie seinem bodenverwurzelten Kunstschaffen förderlich waren. Mit vollen Segeln im italienischen Fahrwasser zu schwimmen, hinderte ihn schon seine aus deutschem Geist schöpfende Liedbegabung. Diese erkennen wir auch bereits aus den lyrischen Operngesängen des *Cecrops*, deren Melodik vielfach die gleichen persönlichen Wendungen zeigt wie die seiner geistlichen Lieder. Ob es sich um die Vertonung eines weltlichen oder geistlichen Textes handelt, spielt in seinem Schaffen keine ausschlaggebende Rolle. Die Hauptsache ist ihm, gleich Schütz und Bach, die Verdichtung des musikalischen Ausdrucks einer vom Text angeregten wahren Empfindung.

Der zweite Teil einer Arie des Pirante (Tenor) beginnt z. B. mit der fast gleichen Melodik und Harmonik:



[1] Schreiber, a. a. O., S. 44.

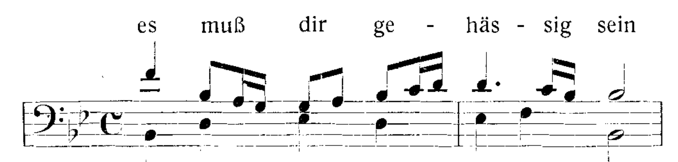
wie wir sie im Schlußteil des geistlichen Liedes „Welt ist Welt" (Nr. LII) finden:



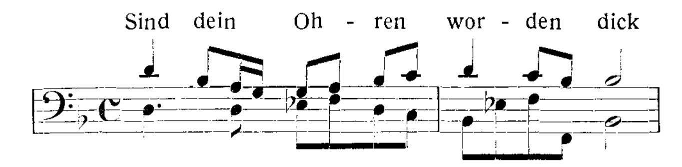
und die folgenden letzten Takte jener Arie enthalten eine melodische Lieblingswendung Francks:



die in verschiedenen Varianten vorkommt sowohl im *Cecrops* (z. B. in der Arie des Pirante „Niemand ist auf dieser Welt":



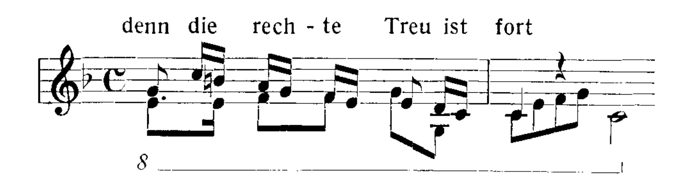
und an anderen Stellen der Partitur (S. 120, T. 465/66; S. 129, T. 669/70; S. 147, T. 288/89 und 296) wie in seinen geistlichen Liedern, z. B. in Nr. LXX, T. 3:



und in folgenden Nummern III (T. 8/9), LXII (T. 7), LXXII (T. 2/3) und LXXXV (T. 7). Noch eine andere melodisch-pathetische Kadenzformel, die auch Lully häufig anwendet und mit Händel im 18. Jahrhundert Gemeingut vieler Komponisten (Schürmann) wurde, haben die Opernarien des *Cecrops* mit Francks geistlichen Liedern gemeinsam:



Ausdrucksvolle Schlüsse mit abwärtsführenden Tonleitergängen, wie in einer Arie der Philomene:



haben auch einige geistliche Lieder, wie z. B. Nr. XI:



Aber trotz mancher öfter wiederkehrenden Schlußwendungen wirken diese in ihrer verschiedenartigen Abwandlung doch nicht so schablonenhaft, wie die schon von Krabbe[1] bemängelte Melodieformel:



welche übrigens besonders gern von den geistlichen Liederkomponisten der Nürnberger Schule (Schwemmer, G. C. Wecker, Löhner), aber auch von anderen Tonsetzern (J. G. Ahle, Nic. Hasse) verwendet wurde, und die sogar sequenzweise gebrauchten, auch in Bontempis-Perandas *Dafne* in dieser Form auftretenden Quart- und Quintschleifer. Zu höchster Ausdruckskraft steigert Franck mitunter die Schlüsse seiner Arien, die dann, wie schon J. Schreiber treffend bemerkt hat, „räumlich gesehen, die größere Ausdehnung" erhalten und geradezu „den Höhepunkt der ganzen Arie" bilden[2] wie z. B. in den beiden groß angelegten Affektarien der Aglaure und Herse (S. 103 und 110). Solchen gehalt- und wirkungsvollen Meisterschöpfungen mit einer an Bach und Händel gemahnenden leidenschaftlichen Gefühlsdramatik hatte die damalige italienische Oper kaum etwas Ebenbürtiges an die Seite zu setzen.

Ebenso abwechslungsreich wie Francks Schlußbildungen sind auch die Melodieanfänge seiner Arien. Von der Devise, die er später nicht nur in der begleiteten, sondern auch in der solistischen Form zu schreiben pflegte, die aber bei ihm noch nicht wie bei den meisten Spätvenetianern, auch in den Jugendopern Scarlattis und sogar in den geistlichen Liedern Böhms zur Manier ausartete, macht er im *Cecrops* bloß sechsmal Gebrauch[3]. Unter den in den folgenden drei Dakapo-Arien S. 74, 141, 157 verwendeten, in der Reprise wiederholten und in den ersten beiden mit nachfolgendem imitatorischem Zwischenspiel versehenen Devisen stellen diese noch den älteren Entwicklungstyp dar, für dessen Entstehung die Baßimitierung eine wichtige Rolle spielte. An Cestis (*Il Pomo d'oro* IV 2) und Bontempis-Perandas (*Dafne*) Devisenbrauch erinnert auch das kurze Dreiklangsmotiv, das den Gesangsteil der Arien der Pandrose (S. 141) und des Merkur (S. 157) einleitet und in der

---

[1] DDT 45, S. XVIII. [2] Schreiber, a. a. O., S. 44.

[3] Über die Entstehung und Entwicklung der Devisenarie vgl. G. F. Schmidt, a. a. O., II, S. 382ff.

ersteren, wie bei jenen italienischen Meistern, sogleich vom Baß imitiert wird, wenn darin auch ein festgefaßter Entschluß ebenso kraftvollen Ausdruck findet wie in der vollgültigen Devisenarie der Aglaure „Es bleibt dabei“ (S. 85) mit einem selbständigen Zwischenspiel. Die Arie des Cecrops „Mein Eifer soll nicht schlafen“ (S. 164) kann trotz des hier noch fehlenden Zwischenspiels als stilechte Devisenarie mit der Ankündigung eines bestimmten Affektes, der den Gefühlsinhalt der nachfolgenden Arie bildet, bezeichnet werden. Schon ganz in der späteren Scarlattischen Manier beginnt dieser Gesang mit einer rollenden Figur (Koloratur) und wird ein Einzelwort vorausgeschickt, das dadurch „einen besonders spannenden, geradezu explosiven Ausdruck“[1] erhält.

Wie bei Schütz und dessen Schüler Theile geht auch Francks Arienmelodik gelegentlich von der Deklamation aus, wie im Klagegesang der Herse (S. 110). In gleicher dramatisch-wirkungsvollerWeise wie das „O misericordissime Jesu“ aus Schütz' geistlichen Konzerten, die Franck gekannt hat und im Ansbacher Noteninventar verzeichnet sind, mit dem melodisch gesteigerten dreimaligen leidenschaftlichen Ausruf „O“ beginnt:



verwendet auch unser Meister am Anfang seiner Lamento-Arie ein akzentbetontes Einzelwort, das fragende Fürwort „wer“, und später (T. 272) den Seufzerakzent „ach“ — bei der zweiten Wiederholung mit Tonfall — als dramatisch-deklamatorische Ausdrucksformel mit verkürzter Pause beim drittmaligen auftaktigen Einsatz der Singstimme. Viele wegen der häufigen, oft sinnwidrigen Wortwiederholungen von Mattheson bekrittelten Chorstücke des Barockzeitalters (wie J. S. Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmerniss“), hatten ähnliche, aber mehr musikalisch als dramatisch spannende Textanfänge mit Ausrufen eines Einzelwortes. Einige Arien, wie z. B. die der Pandrose am Anfang des 1. Aktes und der Aglaure im 5. Akt (S. 103), beginnen ähnlich wie manche Franckschen geistlichen Lieder mit einem unscheinbaren Motiv, erhalten aber in ihrer melodischen Entwicklung kraft der inspiratorischen Begabung ihres Schöpfers „eine Wärme, die an die Frühlingssonne erinnert“[2], und belegen damit aufs schlagkräftigste die Richtigkeit der von Hans Pfitzner aufgestellten Theorie, daß sich der musikalische Einfall keineswegs, wie seine Gegner behaupten, auf nur 3—4 Takte beschränke und die weitere melodische Folge allein das Ergebnis technischer Kunstverstandsarbeit sei.

In der *Cecrops*-Partitur bekundet Franck sein bedeutendes und vielseitiges melodisches Talent, das ihm hinsichtlich seiner geistlichen Lieder von Kretzschmar und Krabbe nur in beschränktem Umfang zuerkannt wird, da er in solchen Stücken, „die ihrem Stimmungsgehalt nach ähnlich sind, sich in einzelnen Wendungen gerne

[1] H. Abert, DDT 55, Einl. S. XVII.

[2] H. Kretzschmar, Geschichte des deutschen Liedes, a. a. O., S. 138.

wiederholt"[1]. Wiederkehrende melodische Parallelen, die keine musikalischen Leitgedanken sind, finden sich auch in der Ansbacher Oper, aber nicht in dem Umfange wie in jenen Liedern. Auch das für seine geistlichen Kompositionen charakteristische Merkmal der Bevorzugung fallender Tonfolgen trifft für die Arien nicht zu, da dieselben ihrem jeweiligen Textinhalt entsprechend eine bald steigende, bald fallende oder abwechselnd steigende und fallende melodische Linienzeichnung aufweisen. Wie treffend ist z. B. der Gegensatz der Gefühlsbewegungen zu Beginn des Duetts der Herse und Pandrose „Wie glücklich ist derselbige zu schätzen, der in der Brust die Freiheit stets behält" mit steigenden und der nachfolgenden Arie des Pirante „Wie glücklich ist die Freiheit doch verloren" mit fallenden Tonfolgen charakterisiert!

Die fast überreichliche Anwendung der Sekundenmelodik hängt mit seinem mit Vorhalts-, Nachschlags- und Durchgangsnoten geradezu überhäuften, auf Bach hinweisenden figurierten Stil zusammen. Der Nürnberger Schwemmer schrieb ähnliche stark figurierte Stücke mit fast lauter Sekundschritten (Nürnberger Gesangbuch vom Jahre 1676):



Die dem ariosen Rezitativ einen überschwenglichen Ausdruck verleihende, aufschwingende kleine Sext dient Franck für ganz besondere Fälle von Gefühlssteigerung (S. 123, T. 526; S. 139, T. 127/28 und 137). Auch die Nürnberger Lied- und Kantatenmeister kannten solche Sextverwendung.

Im Gegensatz zu Carissimi sowie den römischen und venetianischen Opernkomponisten, deren besondere Vorliebe für Dreiklangsmotive bekannt ist, hat in Francks Rezitativen und Arien die Dreiklangsmelodik nur eine geringe Bedeutung. Wenn er sie aber gebraucht, dient sie ihm zur Charakterisierung vorzugsweise kriegerischer, hoffnungsfreudiger und fröhlicher Stimmungen. Erst in seinen Hamburger Opern findet sich die Dreiklangsmelodik häufiger, ebenso auch größere Intervalle, Septime und Oktave und virtuosenhafte Züge. Im *Cecrops* mußte er anscheinend auf die geringere Leistungsfähigkeit der ihm zur Verfügung stehenden Gesangskräfte Rücksicht nehmen.

Den Bässen in den Partien des Cecrops und Jupiter und den von Frauen[2] gespielten Rollen der Herse, Pandrose und Aglaure, die wohl auch gleichzeitig die Venus, Vesta und Minerva zu singen hatten, mutete Franck schwierigere gesangliche Aufgaben zu. Die Altpartien des Merkur, der Philomene und des Neides und die Sopranrollen des Cupido und der Gärtnerin sowie die Solopartien der drei Amores im Vorspiel wurden sicherlich von den zum Teil schon gesanglich gut geschulten Ansbacher Hofkapellknaben, die wie damals üblich auch in Frauenrollen auftraten,

---

[1] DDT 45, S. XVII.

[2] Den drei Töchtern des Hofmusikers Paul Kellner, dessen älteste Tochter Christina Paulina eine der gefeiertsten und berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit wurde.

ausgeführt[1]. Die beiden Tenorpartien im *Cecrops* erforderten wieder künstlerisch gereifte Sänger, die des Pirante einen im ausdrucksvollen Belcanto-Gesang geübten Solisten, während für die Rolle des Dieners ein mehr spielgewandter, auch im Sprechgesang besonders bewanderter Darsteller in Betracht kam. Die Sologesänge haben keinen übermäßig großen Stimmumfang: Sopran *c'—g''*, *e'—a''* (Cupido), Alt *b—d''*, *g—a'* (Neid), Tenor *c—g'*, Baß *F—b* (Gärtner), *Es—c'* (Jupiter), *C—d'* (Cecrops).

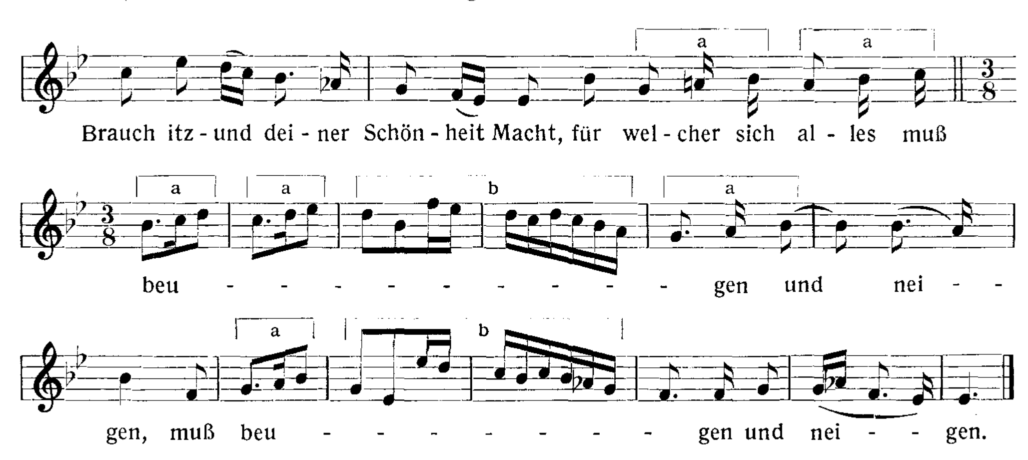
Zu den melodischen Eigentümlichkeiten von Francks durch gute kantable Linienführung ausgezeichneten Gesangsstil und seiner gleichsam aus den Worten herausgewachsenen Tonsprache gehören ferner die Wortillustrierungen und tonmalerischen Wendungen, die variierten Wiederholungen und Sequenzen, sowie die vielen Antizipationen (Vorausnahme des Schlußtones bei Kadenzbildungen), Schwelltöne, Schleiferverzierungen (Portamentos) und die ausdrucksvollen Melismen. Einen überaus häufigen Gebrauch macht er, wie bereits berichtet, vom Quart- und Quintschleifer, auch (wie Cesti) vom verminderten und übermäßigen — zweimal kommt bei ihm sogar schon der damals, d. h. vor den Neapolitanern, noch ganz selten zu findende aufwärts gezogene Quartschleifer vor (S. 155, T. 440). Nur gelegentlich dagegen braucht er den Sext- (T. 448 und S. 154, T. 430) und den verminderten Septimenschleifer (S. 30, T. 267 und im *Aeneas*). Die Sequenz verwendet er aber nicht bloß „in einer mehr gesanglichen Färbung“, sondern auch, was J. Schreiber nicht bemerkt hat, „in ihrer dramatischen Gewalt“[2], ganz im Sinne der großen italienischen Dramatiker Monteverdi und Cavalli[3]. Noch weit öfter als in seinen Rezitativen benutzt Franck in seinen Arien die aus der italienischen Gesangskunst übernommenen Halte- und Schwelltöne sowohl als Mittel zur Belebung des gesanglichen Vortrags wie für Wortmalereien und orgelpunktartige Wirkungen mit gleichzeitig bewegten Bässen. Noch recht sparsam ist Franck in den Arien und Rezitativen mit melodisch-chromatischen Fortschreitungen, die er, natürlich abgesehen von den für den Harmoniewechsel erforderlichen chromatischen Durchgängen, stets in den Dienst der Vertiefung des musikalischen Ausdrucks stellt, wenn es gilt, besonders schmerzliche Empfindungen zu schildern (S. 42, T. 504; S. 91, T. 517/18; S. 138, T. 115; S. 140, T. 137/38). Arien oder Rezitativwendungen, in denen mit der Chromatik parodistische Wirkungen beabsichtigt werden, lassen sich erst in Francks Hamburger Opern nachweisen. Der *Cecrops* enthält aber bereits eine ebenfalls im Dienst parodistischer Komik verwendete Passagie am Ende der zweiten Handlung, wo Sylvander mit seinem allzu aufdringlichen Liebesantrag von der Zofe der Pandrose abgewiesen wird und dies mit den Worten beklagt: „Das heißt . . . bei der Nasen rumgeführt“ (S. 67).

Was sich im allgemeinen über die Behandlung der Koloraturen in Francks Opernarien im Gegensatz zu der mitunter etwas schablonenhaften Kolorierung seiner geistlichen Kantatenlieder sagen läßt, nämlich, daß sie stets rhythmisch be-

[1] Möglicherweise sangen auch die sogenannten „Alti naturali“ (Falsettisten) die Altpartien an der Ansbacher Hofoper wie nachweislich an der Wiener und in Hamburg, wo der junge Schürmann gegen 1693 als Altsänger (Männerfalsettist) für den Kirchen- und Theaterdienst verpflichtet wurde.

[2] Schreiber, a. a. O., S. 62. [3] Siehe S. 30.

lebt, maßvoll und abwechslungsreich verwendet und organisch aus der gesanglichen Linie entwickelt sind, das gilt im besonderen für die Arien und kolorierten Rezitativstellen des *Cecrops.* Seine geradezu „gesetzmäßige Gestaltungsweise", das erfundene oder gar aus der Melodieführung herausgewachsene Bewegungsmotiv auf verschiedenen Tonstufen mehrmals zu wiederholen, beleuchtet außerordentlich anschaulich das folgende Beispiel aus dem ariosen Rezitativ der Vesta (Vorrede), wo die Göttin der Keuschheit bei der Entführung der „Freiheit" die „Schönheitsmacht" der Venus, „vor der sich alles beugen müsse", in einer aus dem vorhergehenden geradtaktigen, daktylischen Rhythmus entwickelten, sequenzartig beginnenden Koloratur im $^3/_8$-Takt auf dem Wort „beugen" ironisiert:



Außer dem kurzen dreigliedrigen Motiv (a) enthält die zweite Koloratur auch noch eine Wiederholung des Motivs b. Einen vorzugsweisen Gebrauch macht der *Cecrops*-Komponist von trillerartigen und halbtonleiteraufwärts- und abwärtsgleitenden, gelegentlich mit Schleifern und Nachschlagsverzierungen gemischten Achtel- und Sechzehntelfiguren; deren kleine (Sekund-)Intervalle bevorzugende Linienführung kennzeichnet hier wie in den geistlichen Liedern sein künstlerisches Streben, möglichst gesangliche Läufe und Melismen zu schreiben und die von Böhm und anderen Tonmeistern seiner Zeit gebrauchten, von der Instrumentalmusik beeinflußten, virtuosen Koloraturen zu vermeiden. Durch gleiche Gesanglichkeit und rhythmische Gesetzmäßigkeit zeichnen sich auch seine langsam bewegten, gefühlsmelismatischen Koloraturen aus (vgl. S. 103, T. 126; S. 105, T. 165; S. 110, T. 259). Synkopische Koloraturbildungen, außer, wie im letzten Beispiel, bei gehaltenen Noten mit noch an die alte Mensuralrhythmik erinnernden Taktüberbindungen, wie sie in italienischen (Cesti) und Löhners deutschen Arien vorkommen, scheint Franck nicht geschätzt zu haben. Zu seinem geistlichen Lied Nr. XXXIX mit einem kurzen Anfangs- und Schluß-(D. C.-)Koloraturenteil, dem der erste Vers „So sieget der Glaube" einer sechszeiligen Strophe zugrunde liegt, bietet die Koloraturenarie der Pandrose „Es sei gewagt" (S. 141) mit einem auch an tonmalerischen Figuren reichhaltigen, umfangreichen Mittelsatz ein interessantes Seitenstück. Wie dort in den Außensätzen der sieghafte Glaube durch eine koloraturfreudige Musik affektvoll betonten Ausdruck findet, so wird hier in einem noch kürzeren ersten und Dakapo-

teil die Entschlußkraft der Königstochter, sich durch kühnes Wagen selbst ihr Glück zu schmieden, ebenfalls durch eine Koloratur gefühlsmäßig akzentuiert.

Wie bereits erwähnt, enthalten die Ensemblesätze des *Cecrops* noch keine mehrstrophigen Gesänge, in denen, wie in den venetianischen (Bontempi, Pallavicino) und in Francks Hamburger Opern, die letzte Strophe als Duett gesungen wird. Die Ansbacher Partitur hat drei Duette mit wechselnder Stimmbesetzung, das erste für zwei Soprane, das andere für Sopran und Tenor und das dritte für Tenor und Baß. Es sind noch keine wirklich dramatischen Duette und Ensembles nach Art der späteren Buffofinales, die Personen singen vielmehr denselben Text und äußern die gleichen Gefühle. Daß Franck auf gute Führung der Einzelstimmen im Ensemblesatz bedacht war, versteht sich bei seiner ausgesprochenen Neigung für gute gesangliche Linienführung von selbst. So vermeidet er in der zweiten Singstimme (Tenor) des Duetts S. 178 die satzregelwidrige Aufeinanderfolge zweier Halbtonschritte *fis g gis* durch die Wahl der Tonschritte *fis h gis* (T. 1065/66), während er an der Parallelstelle bei fast gleichem Harmoniewechsel das Verbot durch zweimalige Wiederholung des *g* beachtet. (T. 1068—1070). Wie in diesem Duett für Sopran und Tenor, so ergänzen sich auch in dem für zwei Soprane geschriebenen (S. 22) die beiden Singstimmen mit dem Basso continuo zu einem dreistimmigen Tonsatz. Die homophonen Partien haben oft den Charakter der Villanellen-Tricinientanzformen. Die zweite Singstimme geht also nicht, wie so oft in Cestis Duetten, unisono oder in der Oktave mit dem Instrumentalbaß. Ein weiterer Unterschied zwischen Francks und Cestis Duettengestaltungsweise besteht darin, daß die Imitations- und homophonen Abschnitte nicht fortwährend wechseln, sondern der letztere als Mittelsatz zwischen den imitatorischen Außenteilen steht (vgl. z. B. S. 23, T. 112—120 und S. 47, T. 75—85). Daß sich den imitatorischen Stimmeneinsätzen kurze homophone Episoden anschließen, war ein in der auf Kontrastwirkung ausgehenden Barockmusik allgemeiner Brauch. Auch dadurch unterscheidet sich der Tonsatz Francks von dem Cestischen, daß der deutsche Meister in dem Duett mit einer Baßstimme (S. 47) diese nur an den imitatorischen Stellen mit dem Kontinuobaß unisono gehen oder denselben melodisch umspielen läßt, anstatt wie Cesti an den homophonen, so daß gerade in jenen homophonen Abschnitten aus dem zweistimmigen ein dreistimmiger harmonischer Satz entsteht[1].

In der Behandlung seiner dreistimmigen homophonen und kontrapunktischen Ensemblesätze für drei Soprane — der Amores im Prolog und der Königstochter am Anfang der 2. Szene des 2. Aktes — folgt Franck bewährten venetianischen und deutschen Vorbildern. Der Kontinuobaß oktaviert in langen Notenwerten die untere Singstimme, die ihn in ähnlicher Weise wie der Singbaß in dem erwähnten Duett melodisch variiert[2], aber zugleich den ersten Sopran nachahmt und sich mit

[1] Die hier vermerkte Zwei- und Dreistimmigkeit bezieht sich selbstverständlich nur auf das aufgezeichnete Partiturbild mit zwei Singstimmen und unausgesetztem Kontinuobaß.

[2] Die Oktavenbewegung zwischen 3. Sopran (bzw. Alt) und Kontinuobaß war in der florentinischen und römischen Oper noch nicht zum Prinzip erhoben. In den dreistimmigen Frauenchören aus Francesca Caccinis *La Liberazione di Ruggiero* (Florenz 1625) und L. Rossis *Orfeo* (Paris 1647) wird der 3. Sopran selbständig, ganz unabhängig vom Baß geführt und in den dreistimmigen Frauenchören aus Stefano Landis *La morte d'Orfeo* (1619) und M. Maria Abbatinis

demselben sogar zu kanonischer Stimmführung verbindet[1], während die beiden Oberstimmen zumeist in gleichen Rhythmen und parallelen Terzen zusammensingen. Nur gelegentlich leistet der zweite dem dritten Sopran in harmonischer Austerzung und gemeinsamer motivischer Nachahmung Gesellschaft. Von den beiden vierstimmigen Ensemblesätzen am Ende des ersten und letzten Aktes könnte man den ersten für Sopran, Alt, Tenor und Baß (S. 41) mit gutem Recht als ein stimmungsvolles Affektenfinale bezeichnen, insofern es den in diesem Akt behandelten Hauptaffekt, die schmerzvollen Empfindungen unglücklich Liebender (Pandrose, Pirante, Sylvander) in einem kantatenartigen Satz sinnvoll zum Ausdruck bringt. Im ersten Teil (C) dieses dreiteilig geformten Stückes vereinigen sich Sopran und Alt zu einem einfachen Zwiegesang, denen sich die beiden Männerstimmen bloß zweimal einen Takt lang in harmonischem Zusammenklang hinzugesellen und die schicksalhaften Worte von Frage („Wozu dient die Grausamkeit?") und Antwort („Nirgends als den Geist zu quälen") wiederholen. Der Mittelsatz ($^3/_4$) ist ein Altsolo (Philomene). Der dritte Teil (C) beginnt und schließt im homophonen Satz, wogegen die Verbindungstakte mit paarweiser Gruppierung der zwei Ober- und Unterstimmen eine streng kanonische Stimmführung aufweisen. Beim kurzen Quartett des Schlußaktes (S. 182) ist ebenfalls die Paarung zweier Stimmen (Sopran und I. Tenor, Alt und II. Tenor), die auch bei nichtmotivischer Imitation gleichzeitig einsetzen, beachtenswert. Erst am Ende findet eine Umgruppierung statt, indem Sopran und I. Tenor im Abstand einer Dezime ihren Ton gemeinsam aushalten, der II. Tenor, der hier mit dem Instrumentalbaß unisono und in Oktaven zusammengeht, bewegte Barkarolenrhythmik bringt und der Alt nach einer Pause sich ebenfalls in lebhafterer Bewegung der Unterstimme anschließt. Eine ähnliche musikalische Gestaltung wie die Ensemblesätze haben auch die Chöre. Während aber der fünfstimmige, gemischte Schlußchor in der etwas saloppen Schreibweise schon den späteren homophonen Finalchören des neapolitanischen Zeitalters gleicht, sind die Frauenchöre für drei Soprane und Alt teilweise im kontrapunktischen Stil gearbeitet.

Die gleiche rhythmische Vielgestaltigkeit, die Francks Koloraturen im besonderen auszeichnet, haben ganz allgemein auch seine Operngesänge, einschließlich der Ensemble- und Chorsätze, und geistlichen Lieder, wenn sie auch hinsichtlich ihrer Taktmensur noch stark in der Tradition verankert sind mit der Beibehaltung des $^3/_1$-Taktes, den Franck im *Cecrops* sechsmal und in den Liedern elfmal verwendet. Im *Aeneas* kommt diese Taktart zwar nicht vor, aber in einigen an den Choralton anklingenden Arien seiner letzten Oper *Cara Mustapha* huldigt er wieder mit Vorliebe dem alten Brauch. Im *Cecrops*, der auch drei Arien im $^3/_8$-Takt enthält, und in den geistlichen Liedern bevorzugt er den Tripeltakt ($^3/_1$, $^3/_2$, $^3/_4$), im *Aeneas* hingegen den geraden Takt. Auch in Löhners *Theseus* sind die Arien im ₵-Takt in der Überzahl. Der von den Spätvenetianern weit mehr beeinflußte Nürnberger

und Marc. Marazzolis *Dal Male il Bene* (1654—1658) gehen Basso continuo und 3. Sopran nur stellenweise in der Oktave zusammen, was dagegen in Cestis realdreistimmigen Ensemblesätzen weit öfter der Fall ist.

[1] Wie H. Abert festgestellt hat, haben auch die längeren Duette Pallavicinos mitunter streng kanonische Stimmführung (DDT 55, S. XXVIII).

Meister verwendet auch schon sehr oft den $^6/_4$- und je dreimal den $^6/_8$- und $^{12}/_8$-Takt und sogar, wie Legrenzi in seinen Arietten, im Presto- und Vivace-Zeitmaß.

Bezüglich der Taktstrichsetzung im *Cecrops* ist zu bemerken, daß die Rezitative bis auf den am Notenzeilenende oft fehlenden Taktstrich und die mitunter zwei und mehrere C-Takte zusammenfassenden Schlüsse vor Beginn einer neuen Szene, einer Arie oder eines Arioso in der Regel strenge Vierviertelaktgliederung haben. Das gleiche ist bei den geradtaktigen Arien meist der Fall, während in den tripeltaktigen Stücken die Taktstriche nach dem allgemeinen Brauch der Zeit, in der, wie schon erwähnt, der Taktstrich noch keinen Schwerpunkt anzeigt, sondern bloß zur besseren Übersicht einzelner Takt- und Versabschnitte dient, ganz unregelmäßig gesetzt sind. Wir finden ferner bei Franck, wie schon in der Monodie (Caccini), im frühdeutschen Lied und der gesamten Vokalmusik des 17. Jahrhunderts die auch noch zur Zeit Bachs und Händels häufig verwendeten Tripeltaktvergrößerungen mit Hemiolenrhythmik, indem zwei oder mehrere $^3/_8$-, $^3/_4$-, $^3/_2$- und $^3/_1$-Takte gruppenweise mit oder ohne Gliederungsstriche zusammengestellt werden. Der auch in seinen Arien auf gute Deklamation bedachte Ansbacher Dramatiker achtet bei Taktwechselmischungen ($^3/_1 = {}^6/_2$) außerordentlich sorgsam auf eine sinngemäße Wortakzentuierung, indem er, wenn es die Melodieführung irgendwie zuläßt, nebensächliche Worte oder unbetonte Endsilben in tieferer oder mindestens gleicher Tonlage mit der Stammwortsilbe bringt (S. 47, T. 75—82). Was die Deklamation anbelangt, so begegnen wir einer für unser Gefühl etwas sprachwidrigen Manier ziemlich oft in Francks Arien und Rezitativen: der musikalischen Verzierung weiblicher Endsilben (S. 72, T. 133) oder deren Akzentuierung durch die aus dem Italienischen übernommene Kadenzformel mit trochäischem Vorschlag (vgl. S. 50, T. 147/48). Diese aus der älteren Vokalmusik herrührende Kadenzformel verwendeten die deutschen Groß- und Kleinmeister auch noch im 18. Jahrhundert außerordentlich häufig.

Sehr sparsam ist Franck im Gebrauch von Vortragszeichen. Die von ihm gewählten italienischen Zeitmaßangaben sind Adagio — einmal mit dem Beiwort lamentoso —, Allegro, Un poco Allegro und Presto. Er bedient sich auch noch der Bezeichnung Alla breve für den beschleunigten ¢-Takt; das moderne ¢-Zeichen steht erst in seinen Hamburger Kompositionen. Die dreimal in der *Cecrops*-Partitur vorkommenden alten Proportionszeichen C $^3/_4$ und C $^3/_8$ (mit beigeschriebenem C) sind bedeutungslos. Dagegen dürfen die Stücke im $^3/_1$-Takt nicht in zu langsamem und jene mit verkapptem $^2/_4$-Takt nicht in zu schnellem Tempo gesungen werden. Als dynamische Zeichen benutzt Franck nur das Piano (*p*) und Forte (*f*). Die seit langem allgemein gebräuchliche Echowiederholung, auch bei kurzen Koloraturmotiven (S. 142), wird vielfach ohne besondere Angabe als bekannt vorausgesetzt, ebenso das in der Gesangspraxis übliche crescendo- und diminuendoartige An- und Abschwellen von Haltetönen, das sogenannte „Messa di voce". Auch die Anwendung des schon bei Monteverdi, Schütz, Steffani u. a. durch besondere Zeichen vermerkten, bei Franck sonst nicht eigens notierten Crescendierens von bewegten Tonläufen belegt eine Stelle in der Arie der Pandrose (S. 143, T. 218), wo der Pianoansatz einer aufsteigenden Koloratur gefordert wird und für die nachfolgenden Noten ein zweites Piano vorgeschrieben ist.

Was das Akkompagnement der geschlossenen Vokalformen betrifft, so macht Franck neben dem Kontinuobaß auch von der fünfstimmigen Orchesterbegleitung Gebrauch, von dieser aber nur in den Arien und Chören, während die Duette und Ensemblesätze wohl zum Vorteil ihrer kontrapunktischen Stimmenführung ausschließlich vom Cembalo begleitet werden mit Hinzuziehung eines tiefen Saiteninstrumentes (Baßviola bzw. Violoncello), das die Fundamentstöne wie in den Rezitativen zu verstärken und oft über mehrere Takte hin auszuhalten hat. Mit 9 Orchester- und 33 Kontinuoarien behauptet sich der *Cecrops* durchaus neben vielen Opern seines Jahrhunderts. Cestis *Dori* (1661) hatte z. B. 5 Orchester- und 27 Kontinuoarien, Pallavicinos *Gerusalemme* (1687) 11 Orchester- und 51 Kontinuoarien, wogegen Steffanis *Alarico* (1687) unter 63 Arien einschließlich dreier Arietten schon 20 Arien mit Orchester- bzw. mit Begleitung obligater Soloinstrumente enthielt. Daß mit einer vollstimmigen Gesangsbegleitung nur die Arien großer Helden und der das Geschick leitenden Götter ausgezeichnet wurden, wie Schreiber behauptet[1], trifft für den *Cecrops* nicht zu. Die drei Königstöchter, die beiden Liebhaber (Merkur, Pirante) sowie Cupido und der Neid werden dieser „Ehre teilhaftig", aber Jupiter geht leer aus und der König hat nur ein ganz kurzes orchesterbegleitetes Rezitativarioso zu singen. In der Wahl der Orchesterbegleitung ließ sich Franck von dem Charakter der betreffenden Arie leiten. Die elegischen und pathetischen Gesänge erhalten gern eine solche zum Unterschied von den liedartigen, ganz gleich, ob diese von einer Gottheit (Jupiter) oder einer dem höheren (Cecrops) oder niederen Stande (Dienerpaar) angehörenden Person gesungen werden. Auch auf die mehr oder weniger kräftigen und tragfähigen Stimmen seiner Solisten hatte der Komponist dabei Rücksicht zu nehmen.

Hinsichtlich der Verwendung instrumentaler Zwischenspiele macht Franck bei den Kontinuo- und Orchesterarien insofern einen Unterschied, als bloß die letzteren längere Ritornelle haben, jene dagegen, vornehmlich die liedartigen[2], überhaupt keine oder nur kurze von höchstens 3—4 Takten. Ritornelle, die wie bei Cesti und in den ersten Opern Steffanis die Teile der Gesänge, vor allem die der Dakapo-Arie, trennen, kommen nur selten vor. Thematische Instrumentalvorspiele haben weder die großen Orchester- noch die Kontinuoarien mit Ausnahme einer eintaktigen, das Kopfthema der Arie nur durch das aufsteigende Sextintervall andeutende Kontinuobaßeinleitung (S. 68), die in Molltransposition vor dem Dakapo-Teil wiederholt wird (S. 68, T. 39). Nach venetianischem Muster läßt Franck einigen Kontinuoarien, aber nicht nur Strophengesängen, längere Orchesterritornelle nachfolgen, die den Schlußteil oder -abschnitt einer Arie entweder tongetreu wiederholen, variieren oder charakteristische Motive aufgreifen und thematisch fortspinnen. Besonders beachtenswert ist bei den Orchesterschlußritornellen der tanzartigen Kontinuoarien, daß sie oftmals im Gegensatz zu dem ungeradtaktigen, durch Wortwiederholung oder Haltetöne gedehnten Gesangsteil streng symmetrische Periodisierung

---

[1] Schreiber, a. a. O., S. 86.

[2] Auch singpausenlose Arien befinden sich unter den liedartigen Gesängen, so daß diese ganz der von Mattheson geschilderten Art der „vormahls gebräuchlichen Lieder mit den vielen Strophen und Versen" entsprechen, die „in eins ohne Pausen weggesungen wurden". Mattheson, Das Neu-eröffnete Orchestre, Hamburg 1713, S. 179.

haben (S. 36, 115, 118). Die unregelmäßige Taktgliederung wird auch hier meist wie in den Arien und Duetten zwischen Gesang und Kontinuo bzw. zwischen zwei Singstimmen durch Imitationen zwischen 1. und 2. Violine des fünfstimmigen Orchestersatzes verursacht (S. 25: 7 + 8, S. 33: 8 + 4 + 3, S. 43: 7 Takte, S. 48 und 69: je 11 Takte).

Ein auffallender Gegensatz zwischen Kontinuo- und Orchesterarien besteht in der Baßführung. Letztere haben, mit Ausnahme der mitunter bloß vom Kontinuo begleiteten Teile (S. 112 $^3/_4$-Takt, S. 150 ₵-Takt), in der Regel nur harmoniestützende, getragene Bässe oder solche mit größeren Notenwerten. In den Kontinuoarien kommen dagegen sehr oft bewegte, laufende Bässe vor, wie wir sie seit Monteverdi, Cavalli und Cesti in der venetianischen Oper finden, und andere Baßmotive, die ein bis zu kanonischer Stimmführung sich steigerndes imitatorisches Wechselspiel mit der Singstimme halten[1], stellenweise geradezu ostinatoartig wirken[2] und mit Tonwiederholung in der Singstimme die gleiche Wirkung haben wie die Ostinatotechnik in Rezitativen. Imitationen begegnen wir auch an Stellen mit solistischem Stimmeneinsatz (S. 78, T. 236) und selbständigen sowie thematisch bewegten Bässen bei ausgehaltenen Gesangstönen (S. 38, T. 434 und 444; S. 132, T. 743). Sequenzen beeinflussen den Kontinuobaß häufig zu gleichen Bildungen (S. 75, T. 194; S. 148, T. 320). Als musikalisch-rhythmische Besonderheiten seien schließlich noch die kurzanschlagenden Harmoniebässe mit nachfolgenden Pausen an belebten, kolorierten oder melismierten und parlandoartigen Singstellen erwähnt[3].

Orgelpunktartige Liegebässe, deren Töne der Cembalist mehrmals anzuschlagen hat, oder Tonwiederholungen im Wechsel von Tonika und Dominante verwendet Franck gern bei Dreiklangsmelodik (S. 22, T. 89) und Koloraturen (S. 49, 164) sowie bei belebten Violinfiguren in den Orchesterarien (S. 95, T. 588).

Eine auch musikalisch sehr beachtenswerte, auf Bachs orgelartigen Baßfigurationsstil hinweisende Kontinuoarie ist die der Philomene (S. 74), deren Hauptthema der außerordentlich flüssig bewegte Baß wiederholt und motivisch abwandelt. In solchen Stücken verlangte auch der Komponist vom Begleiter die höhere Kunst des kontrapunktisch improvisierten Spiels, wie sie der Herausgeber in der Generalbaßbearbeitung des Denkmalbandes versucht hat.

Die Begleitung der Orchesterarien entspricht ganz dem Stil Cestis. Zumeist haben die 5 Streichinstrumente (2 Violinen, 2 Violen, Violon), die vielleicht in den Schlußritornellen noch durch einen Fagottbaß verstärkt wurden, den Gesang im homophonen Satz harmonisch zu begleiten oder dessen nur vom Kontinuo begleiteten Abschnitt im Klangfarbenwechsel eines instrumentalen Alternativsatzes zwischenspielartig klangverstärkend oder im Piano mit Echowirkung zu wiederholen oder zu variieren. Die melodische Führung liegt in der obersten Violine. Neben Nachahmungen zwischen erster und zweiter Violine finden solche auch gelegentlich, namentlich im Schlußritornell, zwischen erster Violine und Baß statt.

Ausnahmsweise wird einmal ein Motiv der Singstimme imitatorisch von der zweiten Violine übernommen und an die erste weitergegeben, wie am Anfang der

[1] Part. S. 7, T. 25; S. 32, T. 308; S. 114, T. 333; S. 115, T. 344; S. 157, T. 543; S. 170, T. 877.

[2] S. 124, T. 552—557 mit Tonwiederholung in der Singstimme, S. 150, T. 361 und 364.

[3] S. 33, T. 315; S. 68, T. 30; S. 75, T. 183—184; S. 117, T. 392; S. 124—125, T. 540 und 568.

Arie „Ihr Bäume schweigt“ (S. 19). Die Nachspiele wiederholen, wie in den Kontinuoarien die Orchesterschlußritornelle, für gewöhnlich den letzten Gesangsteil oder -abschnitt (Koda) (S. 20, 105, 113, 140) oder greifen früheres Motivmaterial auf und führen es selbständig weiter (S. 96, 169). Durchgehends vollstimmig begleitete Arien gibt es im *Cecrops* nicht, auch noch keine konzertierenden Arien mit obligaten Soloinstrumenten wie in Steffanis und Francks Hamburger Opern.

Die Orchesternachspiele haben aber nicht bloß die Aufgabe, Gesänge stimmungsvoll ausklingen zu lassen, sondern dienen oft gleichzeitig als musikalisch-technisches Hilfsmittel zur Ausfüllung der durch das Ab- und Auftreten von Personen entstehenden Handlungspausen und als Begleitmusik eines szenischen Vorganges, wie der bei der Opferung der Frauen gespielte, durchwegs homophone Instrumentalsatz mit seiner rhythmisch-motivischen Anpassung an die Melodie des vorausgehenden Chores (S. 52).

Abgesehen von den nicht in die Partitur eingetragenen Tänzen und einem ganz kurzen, das Schlangenwühlen beim Fortgang des Neides durch ostinatoartige Streichersechzehntelfiguren malenden Zwischenspiel (S. 100) enthält die Oper nur vier selbständige Orchestersätze. Auch diese sind im homophonen Stil gearbeitet und füllen die durch den Weggang von Personen oder durch Szenenverwandlung verursachten Pausen aus. Bemerkenswert ist auch hier wieder der durch Melodiewiederholung und musikalische Fortspinnung oder nur durch teilweise Wiederaufnahme charakteristischer Motive aus den vorhergehenden ariosen Rezitativen gewahrte thematische Zusammenhang (S. 62, 88, 144, 159).

Eine musikalisch wertvolle und für die Geschichte der deutschen Opernouvertüre und Orchesterfuge gleichwichtige Instrumentalkomposition ist das als „Intrade“, nicht als „Ouvertüre“ bezeichnete Vorspiel. Das Wort „Intrada“ wurde im 17. Jahrhundert in zwiefacher Bedeutung gebraucht. Als tanzmäßiger Suiteneinleitungssatz und als Aufzug, häufig mit fanfarenartigen Motiven, vertrat die Intrada unseren heutigen Marsch. Die Italiener verwendeten, wie Mattheson berichtet, die Intrada an Stelle von Ouvertüren, mit denen sie sich ungern abgaben[1]. So z. B. tragen die Vorspiele zu Monteverdis Tanzspiel *Il Ballo delle Ingrate*, Keisers *Ulysse* und später noch die Instrumentaleinleitungen von Mozarts lateinischer Schulkomödie *Apollo et Hyacynthus* und seinem deutschen Singspiel *Bastien und Bastienne* diese Gattungsbezeichnung. Francks Intrade gemahnt eigenlich nur in der tempogegensätzlichen Satzfolge Adagio — Allegro — Adagio und mit dem Fugenmittelsatz, dessen Thema mit dem der Lullyschen Ouvertüre zu *Cadmus et Hermione* (1673) motivisch verwandt ist, an das Vorbild der französischen Ouvertüre. Die langsame, durchwegs homophone Einleitung, ohne kanonische Stimmenführung wie bei Lully, ist italienisch stilisiert und hat viel mehr Berührungspunkte mit den ebenfalls durch breite, streng rhythmisierte Akkordsäulen in farbenprächtigen Harmonien gehaltenen, festlichen venetianischen Opernsymphonien, die noch den von Giov. Gabrieli in seinen Sonaten und Kanzonen angeschlagenen feierlichen Grundton hindurchklingen lassen, als mit den pavanenartigen und gravitätischen Introduktionen der französischen Ouvertüre. Auch in der plastischen Abrundung und der harmonischen

[1] Mattheson, Vollk. Capellm., a. a. O., S. 233.

Gegensätzlichkeit der Durchführungsteile einer ausgeprägten Fugenform unterscheidet sich der Intradenmittelsatz von Lullys fugatoartiger Schreibweise. Francks Fuge trägt als Quintfuge mit tonaler Beantwortung des Themas, der Modulationsfolge Tonika (*g*-moll), Parallele (*B*-dur), Tonika und der Gliederung Exposition (= 1. Durchführung), 2. Durchführung und Engführung fortschrittliche Züge. An die ältere Fugenpraxis, die noch stark von der Theorie der Kirchentöne beeinflußt ist[1], gemahnt der Umstand, daß Thema und Antwort dieselbe Tonart haben, jenes authentischen, diese plagalen Charakter, und daß auch noch der Gegensatz fehlt. Die Antwort setzt nicht erst beim Abschluß des Themas ein, sondern beide Stimmen folgen in kurzen Abständen aufeinander (Nachwirkung der alten paarigen, kanonischen Imitations-(fuga ad minimam-)Praxis, so daß Thema und Antwort miteinander kontrapunktieren. Der homophone Einfluß des Generalbasses macht sich in den Zwischenspielen wie in den Durchführungsteilen dahin geltend, daß das Thema eigentlich von lauter Begleitstimmen, einschließlich der antworttragenden, umspielt wird. An der Themaführung beteiligen sich bloß die 1., 3. und 5. (Baß-) Stimme, während die 2. und 4. immer nur mit der Antwort aufwarten. Die ausgedehnte Engführung kann bloß im weiteren Sinne des Wortes als solche bezeichnet werden, insofern nur die Außenstimmen (1. Violine und Baß) zwei Teilmotive des Themas und der Antwort verarbeiten, sie sequenzenmäßig in fast homophoner Stimmführung und gleichem Rhythmus fortspinnen (S. 5, T. 59—63) und hernach gegeneinander austauschen (T. 65—69). Wie die meisten dreiteiligen Ouvertüren Lullys hat auch die Intrade als Schlußsatz eine nur aus wenigen Takten bestehende langsame Koda in homophoner Schreibweise ohne Imitationen. Im Gegensatz zur französischen Form, deren erste beide Teile in sich repetiert werden, wird in Francks Vorspiel nur der Mittelsatz wiederholt.

Was die Harmonik des *Cecrops* anlangt, so sind darin die Beziehungen zu den Kirchentönen nur noch von nebensächlicher Bedeutung, wenn auch das moderne Tonarten- und Modulationswesen wie überhaupt im 17. Jahrhundert noch nicht völlig geklärt ist. Die *B*-Tonarten haben außer *F*-dur mit einem ♭ meist ein Vorzeichen weniger, *d*-moll wird dagegen abwechselnd dorisch (ohne ♭) oder mit einem ♭ notiert. *G*- und *A*-dur haben noch mixolydische Vorzeichnung, *D*-dur, stets mit zwei Kreuzen, dagegen bereits die moderne. Im Vergleich mit Francks Hamburger Opern macht sich in der Ansbacher noch öfters ein Schwanken zwischen Äolisch und dem modernen Moll, namentlich durch die häufigen phrygischen Schlüsse, die in die Dominante kadenzieren, wie zwischen Mixolydisch und Dur bemerkbar, wie z. B. in dem Duett S. 22, das in *F*-dur beginnt und schließt, aber von transponiert-mixolydischen Wendungen (mit auf- und abwärts geführter mixolydischer Sept) durchsetzt ist. Die Rezitativabschnitte haben wegen des fortwährenden Wechsels verwandter Tonarten keine einheitliche Tonartbezeichnung. Der Tonartenkreis ist im *Cecrops* noch ziemlich begrenzt; Arien etwa in *b*-moll und in *H*-dur, welche beiden Tonarten Franck in seinen späteren Opern verwendet, wogegen sie seine Zeitgenossen Strungk, Löhner und Krieger noch nicht brauchen, kommen hier nicht vor. Auch sind die Dur- gegenüber den Moll-Arien (21 : 17) in der Mehrzahl,

---

[1] Hugo Riemann, Große Kompositionslehre, Berlin-Stuttgart 1902/03, Bd. II, S. 152.

nicht dagegen im *Vespasian* (21 : 27) und *Diocletian* (17 : 21)[1]. Gelegentlich zeigt sich auch schon im *Cecrops* Francks Neigung, auf harmonischem Gebiete eigene Wege zu suchen[2]. So z. B. wenn er im Rezitativ zu Beginn der 4. Szene des 5. Aktes den phrygischen Schluß auf der Dominante von *d*-moll nach *A*-dur umdeutet und in dieser Tonart fortfährt. Wie er sich hier unmittelbar vom Textgedanken („Dort, wo der Myrthenbaum mit Rosen sich vereinet") zur Wahl einer stimmungsvollen Tonart inspirieren läßt, so werden auch sonst seine harmonischen Wege oftmals durch den Inhalt der Dichtung bestimmt. Die im *Cecrops* vorherrschende Haupttonart ist *c*-moll, die Franck auch später noch gern, wie vor ihm Monteverdi, als „Ausdruck der Trauer und Klage" verwendet.

Eine besondere Beachtung verdienen die Tonartenbeziehungen in der Ansbacher Partitur. Wenn hier auch noch nicht, wie mitunter bei Händel[3], eine nach dramatischen Grundsätzen erfolgte architektonische Gliederung in der Tonartenfolge festzustellen ist, so lassen die sinnvollen tonartlichen Beziehungen der einzelnen Akte, Szenen und Arien doch eine dem Komponisten zweifellos bewußt gewordene Absicht und „das Ergebnis eines sorgfältig durchdachten architektonischen Aufbaus"[4] erkennen. Schon an den Anfängen und Schlüssen der einzelnen Akte (auch des Prologs) kommen die engverwandten Tonartenbeziehungen zum Ausdruck: Intrade, Prolog: *c*-moll — *c*-moll, 1. Akt: *c*-moll — *c*-moll, 2. Akt: *Es*-dur — *g*-moll, 3. Akt: *g*-moll — *D*-dur, 4. Akt: *B*-dur — *Es*-dur, 5. Akt: *c*-moll — *C*-dur[5]. Eine größere Entfernung von den vorherrschenden *B*-Tonarten geschieht zumeist aus den erwähnten textlichen oder aus klanglichen Gründen. Die Wahl der *D*-dur-Tonart, die auch die benachbarten Gesänge anderer Personen mit beeinflußt, für die orchesterbegleiteten Arien der Minerva (S. 93) und des Merkur (S. 149) wird kaum, wie Schreiber meint, durch die dramatische Entwicklung veranlaßt sein, sondern vielmehr zwecks Ausnützung der leeren Violinsaiten und des kriegerischen Tremoloeffektes (des berühmten Monteverdischen pyrrhychischen Zeitmaßes) zum Gesange der erzürnten, „streitbaren Göttin" und zur Verwertung der klanghellen Violintöne für die Begleitung der anderen (Stimmungs-)Arie (*D*- und *A*-dur). Die gleiche beziehungsreiche Tonartenverwandtschaft haben die Modulationsteile der Arien. In den Stücken in Moll schließen die Hauptsätze entweder in der Parallel- oder — was mit Ausnahme der zweiteiligen Arien weniger oft vorkommt — in der Dominanttonart, in den Dur-Arien fast ausschließlich in der Oberquinttonart. Die meist harmonisch reichhaltigeren Mittelsätze der dreiteiligen Formen bewegen sich vorzugsweise in den Regionen der Unterdominante, welche auch gern an den gedehnten Schlüssen die tonale Rückkehr in die Grundtonart verzögert. Daß die Reprise einer Dakapo-Arie in der Unterdominanttonart des Mittelsatzschlusses beginnt, wie die Devisewiederholung in der Arie des Merkur (S. 158), muß wie auch in der italienischen Oper als Ausnahmefall gebucht werden.

[1] Schreiber, a. a. O., S. 75. [2] Ebenda, S. 81. [3] Vgl. Rudolf Steglich, Über Händels Oper „Rodelinde" (ZMW III, S. 518ff.). [4] H. Abert im AMW V, S. 45.

[5] Es wird schwer fallen, eine andere zeitgenössische Oper mit solch einheitlichem Tonartenzusammenhang ausfindig zu machen. Bontempis *Il Paride* hatte z. B. die Tonartenfolge: 1. A.: *d*—*B*, 2. A.: *e*—*g*, 3. A.: *G*—*G*, 4. A.: *C*—*C*, 5. A.: *d*—*C* und die deutsche *Dafne*: Prolog: *a*—*G*, 1. A.: *e*—*e*, 2. A.: *B*—*e*, 3. A.: *C*—*G*, 4. A.: *C*—*A*, 5. A.: *g*—*C*.

Das gegensätzliche Dur- und Moll-Empfinden wird noch nicht entscheidend betont; doch bringen manche ariose Rezitativstellen und Arienschlüsse, wie z. B. der Klagegesang der Aglaure (*B*-dur — *b*-moll) und eine Arie im *Aeneas* (*C*-dur — *c*-moll), dem Inhalt des Textes entsprechend bereits diese moderne Ausdrucksprägung. Am Schlusse der großen Arie der Herse (S. 113) stellt Franck auch einmal die querständige Wirkung durch die harmonisch reizvolle Sextenparallelführung der 1. und 2. Violine in den Dienst des musikalischen Ausdrucks, wenngleich der Querstand an sich in seiner Harmonik weit seltener vorkommt als bei den Frühmonodisten — besonders häufig bei Seracini, bei Monteverdi und H. Purcell.

Was ferner die Kadenzbildungen der Rezitative vor Beginn einer Arie, eines Ensemble- oder Chorsatzes anlangt, so wird deren Grundtonart stets bereits beim Rezitativschluß durch den Tonikadreiklang festgelegt. Anders verhält es sich beim Übergang von einer Arie oder deren Schlußritornell zum Rezitativ. Dieses beginnt nach einem Dur-Teil in der Regel mit dem gleichen Tonikadreiklang, gelegentlich mit dem der Ober- oder Unterdominante, seltener mit dem terzverwandten Akkord der Moll-Parallele. Auf eine Moll-Arie, die nach der Tradition zumeist mit einem für besser konsonierend gehaltenen Dur-Dreiklang schließt, folgt im Rezitativ für gewöhnlich der das Tongeschlecht wiederherstellende Tonikadreiklang, mitunter der Dreiklang der terzverwandten Parallel- oder der Gegentonart, selten einmal die Dominante. Zweimal, nach einer Dur- und Moll-Arie, wird das Rezitativ auch schon, wie später bei den Neapolitanern sowie bei Bach, Händel und Mozart gebräuchlich, mit einem Sextakkord, dem der V. Stufe der Parallel- bzw. der Dominanttonart angeschlagen. Francks Hauptkadenzform ist die schon damals allgemein übliche mit der Folge IV—V—I. Die Auflösung des Quartsextakkordes in den Dominantdreiklang wird allerdings noch sehr oft durch die ältere Vorhaltsklausel V^{65}_{443} verzögert. Als Stellvertreterin der Unterdominante wird in selteneren Fällen der Dreiklang (S. 156, T. 503), zumeist der Quintsextakkord der II. Stufe verwendet. Der IV oder II geht in der Regel der Sextakkord der I. Stufe voraus, gelegentlich auch der Dreiklang der VI. Stufe. Der Unterdominantdreiklang wird bisweilen mit der Sept verbunden, aber auch der Dominantseptakkord tritt hier und da in den Kadenzformeln auf. Bemerkenswert ist die Kettenreihung von Sextakkorden vor der Kadenz, so daß der Subdominante oder ihrer Stellvertreterin noch 3—4 Sextakkorde vorausgehen (S. 16, T. 208/09: $III_6 II_6 I_6 II_{\substack{5\\6}}$). Aber nicht nur bei Kadenzen, sondern auch bei anderen Harmoniefolgen macht Franck von aneinandergereihten Sextakkorden gern Gebrauch (S. 104, T. 154—156), wenn auch nicht so oft wie Krieger. Eine große Vorliebe zeigt jener für die Ligaturenketten von Septimenvorhalten, deren Blütezeit bekanntlich zu Anfang des 17. Jahrhunderts beginnt. Die Bässe schreiten dabei stufenweise abwärts (S. 53, T. 192—194). Auch bei phrygischen Schlüssen finden wir sehr oft die Folge 7—6 (S. 21, T. 75). Bei der Verbindung einfacher, nur selten alterierter Dreiklänge fällt uns die häufig erscheinende altertümliche Folge V—IV und die unvermittelte Aneinanderreihung terzverwandter Akkorde auf (S. 72, T. 136/37 B: I g: V). Eine wichtige Rolle für Durchgangsmodulationen, plötzliche Übergänge von Dur nach Moll, spielt der alterierte Sextakkord der VII. Stufe in Moll. Dieser Akkord war aber auch zugleich ein wertvolles musikalisches Ausdrucksmittel für affektgeladene Schmerzensausbrüche (S. 29,

T. 253/54 Pirante: „Ich Unglückseliger!", vgl. ferner S. 58/59, T. 267/68 und S. 70, T. 83). Nur stellenweise, also bei weitem nicht so oft wie bei Kadenzierungen findet der Quartsextakkord als Durchgang Verwendung.

Sehr reichlich arbeitet Franck mit Sept- und Nonenakkorden, die als solche oft erst beim Harmoniewechsel durch die dissonierenden Vorhalte erscheinen. Diese werden nicht immer durch die Singstimme regelrecht aufgelöst, sondern nehmen häufig im Quintsprung oder als Quintschleifer abwärts eine andere Richtung und überlassen der Begleitung die Auflösung (S. 122, T. 496; S. 137, T. 107). Der Ausdruckssteigerung dient die Septimen- und Nonenspannung, wenn die Singstimme die dissonierenden Intervalltöne unvorbereitet, sprungweise über einem Orgelpunkt nimmt, wie z. B. im Rezitativ des Pirante bei den klagevollen Worten „O Tod, der mich noch zum Verzweifeln bringt". Scharfe Dissonanzen verursachen die häufigen Antizipationen (Vorausnahme der Tonika des Schlußtones, die mit der Dominantharmonie zusammenprallt), Vorhalts-, Wechsel-, Schalt- und anderen Nebennoten. Durch die oftmals terzabwärts springende Wechselnote im Baß entstehen Sept- und Nonenakkordbildungen (S. 32, T. 301; S. 62, T. 350; S. 72, T. 125). Wie der Septimen- und Nonen-, wird auch der Sekundakkord fast immer vorbereitet. Noch höhere Bedeutung als musikalisch-harmonisches Mittel für den Ausdruck schmerzlicher Empfindungen als der Sextakkord der VII. Stufe in Moll gewinnt schon der in der späteren Zeit übermäßig oft gebrauchte verminderte Septimenakkord. In Francks Trugschlüssen (S. 77, T. 226/27), für die er im Gegensatz zu Löhner[1] merkwürdigerweise keine große Neigung zeigt, kommt der bereits von Scarlatti sowohl zur melodischen Weitspannung bei Wiederholungen wie für die musikalische Ausdrucksgestaltung gleich wirkungsvoll verwendete verminderte Septakkord überhaupt nicht vor. Hingegen finden sich in der Oper beachtenswerte Beispiele für die Verwertung des neapolitanischen Sextakkords, den Franck gleich Scarlatti[2] besonders in der Kadenz anwendet und dessen weicher harmonischer Klang mitunter starken gemütsergreifenden Eindruck macht, z. B. in der Klagearie der Herse (S. 112, T. 278).

Nicht weniger Beachtung verdient noch eine andere Stelle mit großen harmonischen Reizen (S. 46, T. 39/40). Wir haben es hier bereits mit den später von den Neapolitanern besonders eifrig gepflegten chromatischen Rückungen zu tun. Man beachte den Harmoniewechsel bei der Aufeinanderfolge eines *c*-moll-Dreiklanges und *A*-dur-Sextakkordes mit den chromatisch aufwärtsgleitenden Tönen *c* und *cis* und der zwar nicht gleichzeitigen, aber immerhin nachwirkenden Auflösung des *As* des drittletzten Akkordes in *A*!

Über die Stimmenführung in Francks Ensemble-, Chor- und fünfstimmigen Instrumentalsätzen läßt sich allgemein sagen, daß die polyphonen Stücke, bei denen der Komponist auf gute gesangliche Führung der Singstimmen bedacht ist, einen meist besseren Tonsatz aufweisen als die homophonen. Wenn im Schlußchor sogar Oktavenparallelen zwischen 1. Sopran und Tenor vorkommen, so mögen solche Satzschnitzer auf die Eilfertigkeit der Arbeit zurückzuführen sein. Im Orchestersatz schreibt Franck unbekümmert offene Oktavenparallelen. Obwohl seine Satzkunst in den großen Werken, wie Klages festgestellt hat, „nicht als hochstehend" bewertet

[1] Schreiber, a. a. O., S. 82. [2] Lorenz, a. a. O., I, S. 180.

werden kann[1], wäre es ungerecht, ihm wegen der häufigen Quintenparallelen und Klanghärten seines mehrstimmigen Tonsatzes die Begabung für diese Schreibweise ganz abzusprechen. Ebenso falsch wäre es, für die Beurteilung seiner Chöre den Maßstab des klassischen Tonsatzes gelten zu lassen. Mit Recht hat Ph. Spitta zu manchen Schützschen Vokalsätzen mit „gewissen verharrenden Tönen, die vorübergehend harmoniefremd werden“, bemerkt, daß von hier „bis zur Harmonien-Ordnung im Sinne Bachs noch ein weiter Weg“ war[2]. Auch bei Franck war das „dissonanzenverursachende Festhalten“ oder Tonwiederholen einer Stimme ebensowenig eine Flüchtigkeit wie etwa nach Lorenz' Meinung bei Scarlatti[3], sondern eine Stileigentümlichkeit, die wir auch bei Monteverdi, Cavalli und anderen Meistern antreffen.

Weitere Merkmale von Francks harmonischen Stilhärten sind außer der von fast allen Tonsetzern jener und der nachfolgenden Generation gebrauchten Leittonverdoppelung die schon erwähnten häufigen Vorausnahmen, Vorhalts-, Durchgangs- und Wechselnoten, deren freie Verwendung und dissonante Bindungen nicht immer gut klingende parallele Sekund- und Septfortschreitungen veranlassen, aber andererseits schon bedeutsam auf Bach hinweisen. Auch bei diesem Meister finden wir sogar gelegentlich die ebenfalls bei Cavalli, Lully und vielen anderen namhaften Komponisten in der Kadenz so häufig auftretenden und geradezu „typisch“[4] gewordenen reinen Quintenparallelen. Vielfach wird die Wirkung dieser nach den Regeln der strengen Satzkunst fehlerhaften Fortschreitung durch Aushalten eines Tones in der Ober- oder Mittelstimme und durch Gegenführung einer anderen gemildert, so auch bei Franck (S. 111, T. 268/69).

Zum Schluß sei hier noch ein für seinen dissonanzenreichen Tonsatz bezeichnendes Beispiel angeführt, wo die Kadenzformel:



durch die charakteristischen Stilmittel (Vorausnahme, Vorhalt, Wechselnote im Baß, Sekundparallelen und wiederholte Harmonietöne) gewissermaßen motivisch-harmonisch verschleiert wird:



*

[1] Klages, a. a. O., S. 52. [2] Ph. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894, S. 42. [3] Lorenz, a. a. O., I, S. 182. [4] H. Scholz, a. a. O., S. 61.

Wie die Untersuchungen ergeben haben, ist die Oper *Cecrops*, wenn sich Franck auch von ausländischen Kunstformen und Stilelementen beeinflussen ließ, mit deren Verarbeitung er sich auf deutsche Art unter Wahrung seiner bodenständigen, vom deutschen Choral, Volks-, Chor- und Tanzlied befruchteten musikalischen Eigenart auseinanderzusetzen wußte, doch eine durchaus nationale Schöpfung. Ihr bleibender Wert beruht nicht allein in der historischen Kenntnisbereicherung, sondern im Werk selber. Mag auch eine Wiederaufführung der ganzen Oper mit ihrem mythologischen Apparat, der wenig spannenden Handlung und lyrischen Grundhaltung bedenklich erscheinen, so werden doch viele ariose Gesangsstellen, Arien, Ensemblesätze, Chöre und die prächtige, wirkungsvolle Intrade ihren Eindruck auf musikempfängliche Hörer nicht verfehlen. Das dramatisch wirksame Vorspiel würde sich für Rundfunksendungen vortrefflich eignen. Der *Cecrops* bezeugt ferner des Tonmeisters Begabung in der Zeichnung des musikalischen Humors und in der Schilderung freudiger Affekte. Gleich groß und bedeutend im Ausdruck des Schmerzes, der Klage, des Sehnens und Bittens wie der Lieder- ist auch der Opernkomponist Franck. Die empfindungsstarken Arien gehören mit zum Besten, was deutsche Meister des Barock geschaffen haben, und verdienen, wie die klassischen geistlichen Lieder, in der Tat die Auszeichnung „zeitlose Musik".

Neue Bücher

Rudolf Schäfke,

Aristeides Quintilianus von der Musik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert. Berlin-Schöneberg 1937. Max Hesses Verlag. XII und 366 S.

Die drei Bücher des Aristides Quintilianus (im folgenden Ar.) gehören zu den umstrittenen Werken der erhaltenen antiken Musikliteratur. Zeit und Lebensumstände des Verfassers sind noch unbestimmt. Schäfke gibt über diese Fragen im Abschnitt 3 seiner Einleitung eine gute Übersicht; aber was er selbst zugunsten eines frühen Ansatzes (um 100 n. Chr.) vorbringt, überzeugt nicht, am wenigsten S. 56 der aus der Erwähnung des Ritterstandes versuchte Beweis.

Das Werk des Ar. selbst, im Erstdrucke eingebettet in die für ihre Zeit verdienstvolle, heute unhandliche Musikerausgabe Meiboms erlebte erst vor einem halben Jahrhundert durch A. Jahn eine Einzelausgabe, verfrüht, da auf unzureichender Handschriftengrundlage, und ein Torso, da der textkritische und sachliche Kommentar durch den Tod des Herausgebers verhindert wurde. Was K. v. Jan an ihr aussetzt (S. 34), ist berechtigt. Die betrüblichste Folge der Neuerscheinung war, daß eine von H. Deiters bereits weit geförderte Ausgabe liegen blieb und heute in diesem fast druckreifen Zustand auf der Universitätsbibliothek Bonn verwahrt wird[1]. Außer einem kritisch behandelten Text, der nur noch durch italienische Handschriften ergänzt werden sollte, enthält sie einen Kommentar und eine Übersetzung. Sch., der also S. 33 und 45 irrt, hätte viel daraus lernen können.

Daß ein wissenschaftlich brauchbarer Text sich auf alle wichtigen Handschriften stützen muß, ist keine Frage. Bei Ar. sind noch unausgenutzt der Ven. Marc. VI_{10}[2], der Neap. $IIIC_4$ und was sonst noch durch Einzelforschung zu finden wäre. Sch. setzt sich darüber hinweg; er hält es S. 43 für Tatsache, „daß auf dem Wege des bloßen Handschriftenvergleichs nicht mehr nennenswert weiter zu kommen ist". Seine eigenen leisen Zweifel beruhigt er mit dem Verhalten Studemunds, der sich nicht mehr die Zeit gegönnt haben soll, den Ven. im einzelnen zu vergleichen, dem aber in Wirklichkeit die Zeit dazu fehlte, obwohl er den Wert der Handschrift genau erkannt hatte. So ist gegen Sch. von vornherein der Einwand zu erheben, seine Übersetzung sei verfrüht und werde im Grunde ebenso hemmen wie Jahns Ausgabe. Das gut Gemeinte kann auch der Feind des Besseren sein!

Sch. möchte aber außerdem das Verständnis des Ar. fördern, denn die Philologen haben nach seiner Meinung sich in Einzelheiten verloren und restlos versagt. Ar. verlange musikwissenschaft-

---

[1] Eine Notiz in Riemanns Lexikon brachte mich auf die Spur. Der U.B. Bonn danke ich für die Erlaubnis und Möglichkeit, das Material in Nürnberg benutzen zu dürfen.

[2] Eine Photokopie davon besitze ich seit 1925.

liche Erwägungen und Zusammenschau. Sch. hat weit- und eingehend die einschlägigen philologischen Gebiete durchackert, das zeigt der 1. Abschnitt seiner Einleitung. Aber daß ein antiker Musikertext überhaupt nur von einem musikwissenschaftlich und philologisch gebildeten Gelehrten, gleichgültig auf welchem Prädikat der größere Nachdruck liegt, behandelt werden könne, scheint ihm nicht klar geworden zu sein. Die wenigen Arbeiter auf solchen Grenzgebieten dürfen schon erwarten, nicht hochmütig von einer Seite her beurteilt zu werden.

Sch. schulmeistert gerne, z. B. Meibom, den verdienten Alten. Dann sollte freilich wenigstens das Sachliche stimmen. Da soll dieser nach S. 210 A. 5 für ἄρσις negatio gebraucht haben, während er richtig elatio schreibt. Schlimm ists aber, bei Sch. S. 361/20 selbst den Fehler zu finden. S. 324 A. 4 beanstandet er deprehensio für κατάληψις. Vgl. aber Cic. Acad. prior. II_{17} das synonyme comprehensio, quam κατάληψιν illi vocant. Ähnlich ungerecht S. 160 A. 5 oder S. 63 A. 2, wozu Diels frg. 2 und Wilamowitz frg. 3 zu vergleichen. Womit will Sch. beweisen, daß Westphal das 2. und 3. Buch nicht genau durchgesehen habe?

Zusammenschau ist schon recht, nur darf sie kein φάντασμα werden. Dazu muß ich gerade das rechnen, worauf Sch. sich am meisten einbildet (S. 47), sein Damonbild, das man den Dämon seines Buches nennen möchte. So verdienstlich der Versuch ist, diese wichtige Persönlichkeit greifbarer zu machen, die Philologen wußten, warum sie sich darin zurückhalten mußten. Der Zustand unserer Überlieferung gebietet leider oft gerade da halt, wo unsere Neugierde am größten. Nur sehr vorsichtig kombinierendes Urteil mag weiter führen, nicht aber ein kühner Wunschtraum. So kann nur Sch. in den ἁρμονίαι Damons Vokaletüden mit Solmisationssilben finden (S. 289) oder von Liedzauber reden (S. 120) und was dergleichen fauler Zauber noch sonst sein mag. Es ist unmöglich, das in diesem Rahmen zu erörtern.

Das Bestreben, das Werk des Ar. von allen Vorwürfen zu reinigen, ihn aus seiner eigenen Geisteshaltung zu begreifen, verleitet Sch. zu den verstiegensten Behauptungen. Mit aller Gewalt will er das Bild, das er sich entworfen hat, im Text wiederfinden, andernfalls sind die Schreiber schuld (S. 33. 43. 46). Die Vorsicht, die auch hier aus der Art der Überlieferung geboten ist, rät aber, in solchen Fällen die Schwierigkeiten nur aufzuweisen; selten läßt sich der Zusammenhang unbedingt sicher herstellen. Daß Ar. kompiliert, ist zweifellos; deswegen vermag sein Werk sehr gut planmäßig aufgebaut zu sein. Auch für das 2. und 3. Buch sind gewisse Quellengruppen kenntlich. Nach dieser Richtung hat Sch. nicht sehr tief arbeiten wollen. Ihn locken mehr die „mystischen Träumereien“ (S. 41) des 3. Buches, nicht ohne Rückblicke auf Damon (S. 145), oder die kosmische Musiklehre. Das alles bietet, nüchtern gesehen, doch herzlich wenig zum wirklichen Verständnis der Musik.

Zu Anfang des Buches überschaut Sch. das Nachwirken des Ar. und die Arbeit an ihm. Für diese ins einzelne gehende Zusammenstellung wird man dankbar sein; es steckt viel Mühe darin. Zur Erhöhung der erstrebten Vollständigkeit einige Zusätze und Verbesserungen:

S. 20 A. 3 gehört zu dem Brief des 11. Jahrh. Die Scholien zu Dionysius Thrax stehen Anecd. Bekker II 685 bzw. jetzt Gram. Graec. I_3 136/30. Die ausführlichste Berührung mit Ar. (54/15—55/10 Jh), kein Zitat, enthalten die opuscula grammatica Manuelis Moschopuli Cretensis S. 22/17—23/22 (ed. Fr. N. Titze, Leipzig 1822; vgl. Jahn praef. XXXVIII). Ar. 9/12 Jh zitiert ohne Namen die Ptolemäus-Handschrift E des 13. Jahrh. (Nr. 60. Vgl. Düring Komm. S. 195, der sie nicht als Ar. erkannte). S. 23. Die verschollene lateinische Übersetzung des Fr. Burana stammt von 1494. Valla besaß unter anderem den Mutinensis II F_8 (Jan Nr. 73), den er für Ar. benutzt haben kann. S. 24. Zu erwähnen war noch Possevinus, der Bibliotheca selecta 1607 II 226ff. in seine lateinische Kleonides-Übersetzung Stellen aus Ar. einfügt, vgl. Sch. selbst S. 172 A. 1; Jahn XIII, Jan LXXIV A. 1; Menge, Euclides VIII proll. LII. — Doni wollte den Ar. herausgeben; er zitiert z. B. in der lyra Barberina S. 14 Ar. 61/28—62/5 Jh. — Bei Mersenne wäre noch auf die quaestiones in Genesim hinzuweisen. Er besaß eine Abschrift des Ar. und eine von Friedr. Morell, dem gelehrten Hofbuchdrucker, gefertigte lateinische Übersetzung. Bei ihm wollte anscheinend Mersenne den Ar. herausgeben (vgl. quaest. in Gen. S. 1573, 1689—97 und Correspondance du P. Marin Mersenne, Paris 1932 I, 1936 II).

Zum „kritischen“ Kircher, dessen Buch 1650 erschien, vgl. meine Ausführungen Gnomon 12 (1936) 496 und Philol. 91 (1936) 163. Wenn Schott erwähnt wird, verdiente es auch P. Nunnesius, besonders aber Holsten, der für J. Meurs eine Abschrift in Oxford fertigte und die Herausgabe wünschte. Von Engländern schweigt Sch. merkwürdigerweise. Aber wenn ich auch wirklich keine englischen Sonderarbeiten zu Ar. kenne, sie ziehen ihn doch oft heran. Vgl. H. S. Macrans Aristoxenus-Ausgabe, dann J. F. Mountford, Journ. Hell. Stud. 40 (1920) 25, Class. Quart. 17 (1923) 125ff. Sch. müßte sich doch freuen, hier S. 129 zu lesen: we must be prepared to treat Aristides with more respect than has hitherto been accorded him. Ferner R. P. Winnington-Ingram, der meines Wissens eine Ausgabe vorbereitet: Class. Quart. 22 (1928) 82ff., Mus. & Letters 10 (1929) 326ff. Schließlich verweise ich auf das erst heuer erschienene Werk von K. Schlesinger, The Greek Aulos, wo das Register Auskunft gibt und z. B. S. 199 ganz in Sch. Sinne Ar. an den Beginn des 2. Jahrh. und ohne nähere Angabe nach Ephesus gesetzt wird.

Leider enthalten die Bemerkungen zu den einzelnen älteren Benutzern des Ar. so viel Unrichtiges, daß für den vertrauensvollen Leser ein ganz verkehrter Eindruck entstehen muß.

Sch. möchte die Eisagoge des Ps. Eukleides dem Pappus zusprechen, weil dann sein Lebenszeitansatz durch die Kleonides-Beziehung nicht gestört wird. Die Verfasserfrage ist von Jan (mus. script. S. 171) und Menge, der die Eisagoge gerade nicht dem Euklid zuteilt (prol. S. 38), soweit

möglich geklärt. Übrigens bezeichnet Seydel nicht die uns vorliegende Fassung der Eisagoge als Kleoneides, sondern ein aus inneren Gründen erschlossenes älteres und ausführlicheres Buch. Für die Frage Zosimus und Anonymus hätte der Hinweis auf Jan a. a. O. völlig genügt.

Schlecht gegründet ist auch, was S. 13 über Pappus als teilweisen Verfasser des Porphyrius-Kommentars zu lesen ist. Düring und nach ihm noch sein Rezensent Hoëg haben das mit ausreichenden Gründen abgelehnt. Wozu da noch die von ihnen widerlegten älteren Gelehrten als Kronzeugen bemühen? Die Anregung, die Pappus-Frage aufzurollen, soll damit nicht abgetan werden.

Die Übereinstimmungen zwischen Gaudentius und Ar., den Sch. in latenter Polemik gegen Jan mus. scr. S. 319ff. für den Gebenden, also Früheren halten möchte, erklären sich zumeist aus der gemeinsamen Urquelle. Manches hat aber Gaudentius ausführlicher. Eine der Hauptbeweisstellen muß Sch. S. 176 erst zurechtstutzen auf Grund einer verkehrt ausgelegten Stelle bei Martianus Capella. Ein Blick in den Thesaurus ling. Lat. hätte gezeigt, daß impetus soviel als intentio vocis, d. h. also τάσις sein kann.

Auch daß Pachymeres Einwirkung des Ar. zeige (S. 20), muß ich bestreiten, solange es sich nur um Stellen mit sachlicher Berührung handelt, die mehr oder minder überall dieselbe Form haben. Die Genusdefinition Pachymeres S. 421 steht viel getreuer noch bei Kleonides S. 180/1 J.

Die bei Vincent (S. 234ff.) enthaltenen Sätze sind selbst nur 1551 geschriebene Auszüge aus einem Werk Plethons. Ob der aber ausgerechnet Ar. vornahm, ist fraglich. Die S. 22 unter Nr. 1, 2, 4, 6, 7, 8 angezogenen Sätze können ebensogut einer anderen Vorlage, die drei letzten einem metrischen oder grammatischen Handbuch entstammen. Und Nr. 5 ist die einzige griechische Stelle, die ἄρσις-θέσις im Sinn melodischer Bewegung gebraucht wie die späten lateinischen Metriker; das sah bereits Salinas S. 242. Zu Ar. besteht nicht die geringste Beziehung. S. 22 A. 3 stimmt nicht; vgl. S. 177/6.

Die weiteren Abschnitte der Einleitung befassen sich mit der eigenen Ausgabe, der Lebenszeit und einer Würdigung des Ar. Dann folgt ein umfangreicher Aufriß des Werkes, zugleich eine Art zusammenfassender Sachkommentar. Mancher Leser, der gerade nur eine Einzelstelle benötigt, wird die Erklärungen vielleicht insgesamt lieber unter dem Text wünschen. Meine Bedenken gegen die für das 2. Buch vorgelegte Quellenuntersuchung, insbesondere die Damon-Frage, möchte ich nochmal betonen. Gleich zu Anfang des Kommentars (S. 64, wozu S. 161 gehört) überrascht die von Sch. gar nicht betonte Entdeckung des einzigen Pythagoras-Wortes, das es dann gibt. Sch. gewinnt es durch eine „mühelose und sprachlich einwandfreie Wiederherstellung" von Ar. 2/15 Jh. Leider verlangt diese vom Leser die Mühe, aus fünf con grazia in infinitum fortzusetzenden Vorschlägen eine ihm zusagende Textform auszuwählen, wobei ich das unmögliche ἀκεστούς striche, die übrigen wegen ihrer unpassenden Bedeutung ablehnte und es mit dem Venetus bei Jahns Lesart und der alten Auffassung ließe.

Den Hauptteil des Buches bildet die Übersetzung S. 159—366. Ihr ist ein Apparat angefügt, in dem nach S. 45 „alle wichtigen textkritischen Ergebnisse der Philologie" zugleich mit eigenen Lesungen und Vorschlägen zu finden sein sollen, ohne daß für „die diplomatischen Belege Anspruch auf unbedingte Vollständigkeit erhoben wird". Da „die der griechischen Sprache einigermaßen mächtigen unter den Musikwissenschaftlern jetzt bereits in hoffnungsloser Minderzahl sind" (Vorw.), wird aus solchen Kreisen niemandem etwas gedient sein. Der zukünftige Herausgeber und der geschulte Philologe werden, je nach Temperament, darüber lachen oder sich ärgern. Denn von itazistischem Krimskrams wie ἰδικάς-εἰδικάς S. 174 A. 6, 188 A. 5, 285 A. 2 oder orthographischen Belanglosigkeiten wie S. 221 A. 6 hält man heute den Apparat frei. Wieviel Platz wäre gespart worden, wenn einfach der Jahnsche Text zur Grundlage genommen worden wäre, statt jedesmal die unzweifelhaft verbesserte Meibomsche Lesart anzuführen! In einigen Fällen ist gerade die für den Text bestimmende Lesart nicht genannt: 186,13/11,11[1]; 208,9, 10/20,10; 291,8/59,5; 294,18/60,27; 302,1/64,26; 340,1/83,31; 358,5/92,26; 359,13/93,17.

Wer wird 64 A. 2: „Meibom (Übersetzung), den Tex; Ambros" usw. sofort verstehen? Ich habe lange gebraucht, bis ich in den Tex den Namen eines holländischen Philologen erkannte (vgl. Jahn praef. VIII). Falsch ist die Erklärung von 318 A. 4. Doch möchte ich auch auf gute Vorschläge und Beobachtungen hinweisen wie 252 A. 6, 260 A. 7, 271 A. 5, 303 A. 3, 323 A. 7, 328 A. 3. Die Abteilung des Textes in kürzere Abschnitte ist angenehm. Unbequem ist dabei das Fehlen der Jahnschen Kapitel- und Seitenzahlen, da doch nach dieser Ausgabe am leichtesten zu zitieren ist. Vermißt wird ein Verzeichnis der Abkürzungen: M(eibom), J(ahn, S. 166 A. 5 und 6 aber auch Jan), W(estphal); M', J', W' sind die Genetive. O(xonienses codices), Scal(igeranus = Jan Nr. 50), Bodl(eianus = Jan N. 84) S. 318.

Die Übersetzung ist schwerfällig. Sie läßt gerne, der Entscheidung ausweichend, mehrere Möglichkeiten zur Wahl, aber ohne den Urtext ist diese nicht zu treffen. Das Buch könnte ohne diese Unart viel dünner sein. Nur rund ein Fünftel der Seiten ist frei davon; bezeichnend häuft sie sich im 2. und 3. Buch, d. h. den mehr philosophisch gehaltenen Teilen. Man lese 248,27: unter unverhältnismäßiger, außerordentlicher, aufschwingender, emporreißender Anspannung (d. h. ἐν ἐπιτάσει ἀσυμμέτρῳ) oder 165/11, 249 2, 337,5.

Häufig ist das Bemühen, jede Färbung eines Wortes erklärend wiederzugeben, z. B. 266,22 μουσικῇ τετελεσμένων: die in so vollendeter Weise (τελεῖν = vollenden) in die Musik eingeweiht waren (τελεῖν = einweihen). Statt kurz: *die durch Musik geweiht waren.* Ähnliche Spielerei mit

[1] Vor dem Strich Seite und Zeilenzahl bei Sch., hinter dem Strich in Jahns Text.

verschiedenen Ableitungsmöglichkeiten 254,21; 256,17. Oder *κατακοσμεῖν*: in schöne schmückende Ordnung bringen; vgl. 160,9, 26; 167,4. — 252,14, 20, 24 für *λόγος*. Besonders schleppend wirken die von Ar. beliebten Umschreibungen mit *τυγχάνειν*, *συμβαίνειν*, *πεφυκέναι* in getreuer Wiedergabe z. B. 215,13; 232,27 u. a.

Das an sich löbliche Bestreben, fremde Fachausdrücke zu meiden, führt zu seltsamen Verdeutschungen. Man sollte die Urform ruhig da stehen lassen, wo kein klar verständliches Gegenstück vorhanden ist. So schillernder Wörter wie *μελῳδία* ist auch Sch. nicht restlos Herr geworden.

Die Fälle, wo Sch. die Konstruktion völlig verfehlt oder wo seine Auffassung Bedenken hervorruft, sind so zahlreich, daß ich sie nicht alle besprechen kann. Gar zu gerne sucht er im Text die tiefsinnigsten Gedanken und verhaut sich. Ein harmloses *λόγους παρασχέσθαι περί τινος*

161,5/2,12 wird aufgebauscht: Verhältnisse sich bewähren im Bereich von (d. h. *περί τι*). *sie versteht es auch, über das allen Menschen schwer Faßbare, nämlich die Seele des Einzelnen, ja sogar die des Weltalls, Aussagen zu machen*[1] (ähnlich Deiters).

178,3/8,23 *ὡς παχύτερον εἰπεῖν* gleichsam ein breiteres (mit einer tiefsinnigen Anmerkung; das Richtige längst Seydel S. 65). *um es nur annähernd auszudrücken.* Vgl. auch 177 A. 3, 210 A. 4 (*φορά*), 311 A. 1.

320,10/74,10 *Auch wenn man von der 9, die die Harmonie des Universums bedeutet, ausgehend die Berechnung anstellt — d. h. wenn man die Reihe von neuem beginnt und die Eins dazurechnet, so daß sie (die 9-Zahl) dann daran teilhat und damit verbunden ist —, kommt die 10 zustande.*

Die etwas schwer zu formende Parenthese, die einer modernen Anmerkung entspricht, heißt wörtlich: gemäß der Wiederkehr zum Anfang und der Zusammenrechnung in die Eins, woran sie teilhat und womit sie verbunden ist. Man lese dazu den tief mystischen Schwung bei Sch. In Wahrheit wird, Parallelen erhärten das, erklärt, hinter der 9 käme wieder eine Zahlenreihe mit 1—9 beginnend: $9 + 1 = 10$ usw.

Anderes verkennt die grammatischen Beziehungen:

162,16/3,2 ist *ἕκαστον* (3/1) Subjekt, *πλείστας* unmöglich von *ἀρχάς* zu trennen; *αὐτοῦ* (A. 4) längst von Cäsar und Deiters als Ortsadverb erkannt. *daß ein jeder die Mehrzahl ihrer (der Musik) Grundlagen und natürlichen Ursachen mit Stillschweigen überging, vielmehr dabei gerade doch irgendwie seine Bemühung . . . richtete.*

224,1/26 31 *die, welche die metrische Theorie mit der rhythmischen verknüpfen, haben die eben angegebene Kunstlehre ausgestaltet, die aber, welche beide trennen, machen es anders.*

237,20/32,30 Wenn nämlich der Fuß in reichlicherem Maße vorhanden ist [als eine Silbe], dann wird er mit dem gekürzt unvollständigen identisch. — Darunter soll man sich was denken können! *wenn nämlich ein Fuß zuviel da ist, wird (das Metrum) identisch mit dem brachykatalektischen* (wörtlich: *geschieht das nämliche wie bei dem br.*).

252,12/40,32 Mit *τοῖς μὲν-τοῖς δὲ* sind die von den vorher genannten Künsten, der graphischen, plastischen und dichterischen, beeindruckten Menschen gemeint, während Sch. an Tanz und Schauspiel denkt. *Denn (in den Vorstellungen) der einen ruft die Farbe, bei anderen die Masse (Dimensionen), bei anderen die Worte nicht der Wirklichkeit entsprechende Eindrücke hervor.*

253,18/41,16 Das Partizip ist nicht von *ἐπενόησαν* abhängig, das in der Bedeutung „ersinnen“ den Infinitiv erfordert.

273,10/50,16 Mit dem Emporsteigen aber nimmt diese (also die Strömung!) sich sichtlich gemächlich Zeit. — Subjekt ist Homer wie 51/8. *Aber auch die Langsamkeit des Aufstiegs (der Sonne!) deutete er an.*

276,14/52,6 Die deutsche Fassung des Verses paßt nicht zur folgenden Auslegung. Sch. muß diese daher seinem Vers anpassen, statt umgekehrt lieber auf metrische Form zu verzichten.

278,23/53,10 ist völlig verfehlt aus falscher Vorstellung, was *τύπος* sei. Gesprochen wird von den *σχήματα* der Rede. *Die Wirksamkeit eines jeden dieser (Schemata) können wir am besten an den Einzelformen (Typen) erkennen, von denen das Schema jeweils eine, je nach der Gelegenheit der schauspielerischen Darstellung, in die Körper hineinbringt; daher wurden sie auch Schemata (Haltungen) genannt.*

279,1/53,13 *ὑπόθεσις*, *κεφάλαιον* sind wie *μίμησις*, *ἀφήγησις* Begriffe der rhetorischen Technik. Diese Erkenntnis wirft freilich das ganze Kartenhaus der Anm. 2 und S. 100 ein. Auch übersetzt Sch. *τεταγμένας* nicht *τεταγμένως*.

Der ganze Abschnitt über die Heilkunst S. 324f. ist nicht verstanden. Wenn irgendwo, bedurfte es hier der Erläuterungen. Es gab medizinische Schriften *περὶ τύπων ἢ περιόδων*, Erscheinungen, zu denen die *ἡμιτριταῖοι πυρετοί*, die halbdreitägigen Fieber, gehören. 325,4/76,27 *διὰ τρίτης* = am 3. Tage. Grammatisch kann weder *παλμὸς* noch *τύπος* ergänzt werden.

Ähnlich schlecht ist es mit dem Verständnis von 352,2/90,1. In beiden (nämlich der Zahl 216 und 276) ist die Sechs reichlich vorhanden. *In beiden ist die* 6 *als Überschuß da* (nämlich von den S. 85/10 und 21 Jh errechneten Zahlen 210 und 270 aus).

Derartige Anstände sind Legion. Leider kann ich mein Verzeichnis von ungefähr 70 der auffallendsten nicht hersetzen. Dazu kommt noch eine Reihe von groben grammatischen Schnitzern:

160,10/1,21 *μετιοῦσαι* von *μετεῖναι* abgeleitet statt von *μετιέναι*.

161,15/2,18 *συμπροιόντι τῷ λόγῳ* dem, der dem Verlauf der Abhandlung folgt. *im Verlauf der Abhandlung* (= *συμπροιόντος τοῦ λόγου*).

---

[1] In Schrägdruck gebe ich im folgenden meine eigene Übersetzung.

236,18/32,14 ἐχόντων sc. συλλαβῶν unmöglich; Meibom ποδῶν; er konnte griechisch. *wenn die Füße alle Silben gleich hätten.*
296,7/61,20 οἷα τε je nach ihrer Beschaffenheit. Aber οἷα τέ sc. ἐστιν zu denken. *die eine diese Zuhörer, die andere jene zu erfreuen vermag.*
303,12/65,16 Konstruktion: δεινὴ ... δρᾶσαί τι. *Ohne Zweifel nämlich versteht es die göttliche Kunst, auch durch unbelebte Dinge Vorgänge und Wirkungen auszulösen.*
321,9/74,24 ἐπιδεδεγμένους geoffenbart; von ἐπιδείκνυμι also statt von ἐπιδέχομαι abgeleitet. *sie hat in sich aufgenommen.*
324,10/76,11 ἐπιδόντι kann hier nicht von ἐπιδιδόναι kommen, sondern von ἐφορᾶν. *wenn man die anderen Künste betrachtet.*
349,10/88,28 zu ἕνα ist φθόγγον zu ergänzen, nicht das Feminin δυνάμεων dazuzunehmen. *den Planeten aber, die eine doppelte Wirksamkeit haben, werden wir ferner einen von den übrigen (Lauten) gemäß dem Gegensatz ihrer täglichen Wirkungen zuteilen.*

Einige Male sind in der Übersetzung Worte des Urtextes vergessen, z. B.: 294,24/60,30; 316,1/72,21; 339,14/83,20; 356,15/92,2. Eine Liste der Druckfehler wäre nötig gewesen.

Die weniger leichtkenntlichen sind: 40/2 lies O 35, 42/2 Mittarelli, 137/23 Vincent, 160/20 καθαίρω (statt καθαρεύω), 163/26 „oder" einzufügen, 198/7 διάγραμμα, 206/19 ἀνακάμπτουσα, 212/9 σημεῖον, 214/19 Anmerkungsziffer 6 in die nächste Zeile (gerade [6]), 221/18 ἐπιβατός, 248/1 διοικῶν, 300 A. 6 ἐγχρωσθεῖσα, 300 A. 8 ὑμενοειδῶν, 309/10 die Oktave, 309/25 Anmerkungsziffer 4 in die nächste Zeile (gegenüber der [4]), 342 A. 4 ἕξομεν τὸν ..., 360 A. 5 Phaedrus. In den Notentabellen S. 200 oben sind die bei Bellermann vergessenen Oktavstriche auch weggelassen. Notenzeile 1 und 2 von S. 201 ist fehlerhaft, ebenso S. 193.

Man wird Sch. gerne den guten Willen zuerkennen, einen ersprießlichen Beitrag zu Ar. zu liefern. Er hat ausgedehnte Vorarbeiten nicht gescheut und man wird ihm danken, daß man alles Einschlägige verzeichnet findet. In der Verteidigung des Ar. gegen allerlei frühere Angriffe hat er sicher öfter recht. Aber sehr viele seiner Aufstellungen halten einer ruhigen Nachprüfung nicht stand und bei seiner Zusammenschau fehlt der unbeirrbare kritische Sinn. Zum Übersetzer vollends war er nicht berufen. Wie ganz anders liest sich Dürings Übersetzung des Ptolemaios! Schäfkes Lesern vermag ich neben seine eigene Schlußansprache (Vorw. VII) nur das alte Wort zu schreiben: νᾶφε καὶ μέμνασο ἀπιστεῖν d. h. Sei nüchtern und vergiß das Mißtrauen nicht!

Rudolf Wagner, Fürth i. B.

Mitteilungen

Arbeitsstelle für deutsche Musik im Ausland

Außenstelle des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung, Berlin, bei dem Deutschen Ausland-Institut, Stuttgart.

Das Deutsche Ausland-Institut Stuttgart hat die Aufgabe, alle Lebensäußerungen des Deutschtums im Ausland zu beobachten, Material hierüber zu sammeln und für die praktische Auswertung bereitzustellen. Diese umfassende Zielsetzung stellt das Deutsche Ausland-Institut vor die Notwendigkeit, auch die musikalischen Äußerungen der deutschen Volksgruppen zu erfassen, um so mehr als dem musikalischen Gut der Volksdeutschen große Bedeutung für die Forschung und für die praktische Volkstumsarbeit zukommt.

Zur Erfüllung dieser Aufgabe wurde in enger Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung Berlin als der für die gesamtdeutsche Musikforschung zuständigen Stelle eine Arbeitsstelle für deutsche Musik im Ausland geschaffen. Diese Arbeitsstelle hat am 1. September 1939 als Außenstelle des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung Berlin bei dem Deutschen Ausland-Institut ihre Tätigkeit aufgenommen. Sie wird im Rahmen der allgemeinen Zielsetzung des DAI. folgende Arbeiten in Angriff nehmen:

1. Die planmäßige Erfassung und systematische Sammlung von Volkslied und Volkstanz der deutschen Volksgruppen unter Berücksichtigung der fremdvölkischen Umwelt.
2. Die planmäßige Aufnahme der musikalischen Denkmäler und des zeitgenössischen Musikschaffens der Deutschen im Ausland.
3. Bereitstellung des gesammelten Materials für die praktische Volkstumsarbeit und die wissenschaftliche Forschung.
4. Förderung des musikalischen Schaffens der Volksdeutschen.

*

Unter Ernennung zum ordentlichen Professor ist Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer der Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Köln übertragen worden.

Prof. Dr. Erich Schenk (Rostock) erhielt vom Reichserziehungsministerium den Auftrag, den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Wien vertretungsweise zu betreuen.

Zum außerplanmäßigen Professor für vergleichende Musikwissenschaft wurde Prof. Dr. Wilhelm Heinitz an der Universität Hamburg ernannt.

Verantwortlich: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

4. Jahrgang 1939 Heft 4

Der Orgelbauer Joachim Wagner (1690—1749)[1]

Von Heinz Herbert Steves, Köln

Inhalt

Joachim Wagners Leben[2]

Joachim Wagner wurde geboren im Jahre 1690 zu Karow bei Genthin im Regierungsbezirk Magdeburg. Hierüber berichtet uns als einzige Urkunde die von Wagner selbst verfaßte Inschrift, die 1893 beim Umbau der Orgel in der St.-Marien-Kirche zu Berlin in einer alten Windlade gefunden wurde:

---

[1] Die Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Köln als Dissertation angenommen (Referent: Dozent Dr. Gerstenberg).

Zu größtem Dank verpflichtet ist der Verfasser Herrn Oberregierungsrat Hermann Mund, Wolfenbüttel, der in großzügigster Weise sein Material über Joachim Wagner zur Verfügung stellte. Besonderer Dank gebührt auch Herrn Orgelbaumeister Johannes Klais, Bonn, für eingehende Beratung in orgelbautechnischen Dingen sowie Herrn Orgelbaumeister Schuke, Potsdam, für freundliche Überlassung der Wagnerschen Mensuren. Endlich sei auch den Kirchenarchiven gedankt, die die Benutzung der Akten freundlicherweise gestatteten.

[2] Bedeutsamere Erwähnungen finden sich in folgenden Werken: Adlung, J., Musica mechanica organoedi, Berlin 1768. — Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgel-Wercken in Teutschland, Breslau 1757 (Abgekürzt „S.e.N." — Der Zusatz „Bonn" bedeutet ein Exemplar aus dem Besitz des Herrn Orgelbaumeisters J. Klais mit vielen J. Wagner betreffenden zeitgenössischen handschriftlichen Eintragungen. Der Zusatz „Bln" bedeutet das Exemplar der Staatsbibliothek Berlin, ebenfalls mit handschriftlichen Eintragungen). — Walther, Joh. Friedr., Die in der Garnisonkirche zu Berlin befindliche neue Orgel, Berlin 1727. — Stärck, Ph. W., Organi Wriezensis... descriptio, Berlin 1729. — Burney, Ch., Reisetagebuch III, Hamburg

„Diese Orgel habe Ich Joachim Wagner, aus Charo im Herzogtum Magdeburg gebürtig, im 30. Jahre meines Alters, nemlich Anno 1720 und 1721, als mein Erstes Werk u. Meyster-Stück erbauet, unter der Regierung Friedrich Wilhelms des Ersten, Königs von Preussen, u. als Herr Jakob Porst Probst in Berlin u. Herr Geh. Rat Tieffenbach u. Hofrat Helwig Ober-Vorsteher der Kirchen Wahren. Ao. 1719 war eine Schwere Zeit, teils Wegen der gewaltsahmen Werbung, teils wegen des grossen Misswachses u. der daher entstandenen Teuerung, so dass der Schl. Rocken über 2 Thl. galt. Ao. 1720 segnete Gott das Land wider reichlich. Ich hatte dieses Werks Wegen anfangs Viele Neider, Lästerer u. Verfolger, doch soll diess Werk dem Meister loben u. jene alle Zuschanden machen."[1]

Joachims Vater, Christoph Wagner (1653—1709), war Pfarrer in Karow und hatte außer Joachim noch zwei andere Söhne, beide, wie er selbst, Pfarrer. Der älteste, Johann Christoph, wurde sein Nachfolger in Karow, der zweite, Friedrich, war um 1719 Feldprediger beim Loebenschen Regiment in Berlin, später um 1724 Inspektor zu Nauen. Joachim endlich wurde Orgelbauer.

Sein Werdegang liegt bisher noch größtenteils im Dunkel. Eine Beeinflussung durch den etwas älteren Gottfried Silbermann ist unwahrscheinlich, da die Bauweise der beiden Meister in wichtigen Dingen, wie Disposition, Besetzung des Pedals u. a. sehr verschieden ist. Dagegen führen genaue Untersuchungen und Vergleiche dazu, einen bisher noch nicht beachteten Zusammenhang mit Arp Schnitger anzunehmen, wenn er auch vorerst noch nicht aktenmäßig zu belegen ist: Arp Schnitger beschäftigte beim Bau der Orgel zu Esensham in Oldenburg 1705 unter anderem einen Gesellen mit dem Vornamen Joachim[2]. Es liegt nahe zu vermuten, daß dies Joachim Wagner war. Schnitger baute ferner in Wagners Lehr- und Gesellenzeit viel in Berlin und in dessen Umgegend. 1705/06 entsteht die Orgel in der Charlottenburger Schloßkapelle, 1706—1708 die in der Nikolaikirche, 1709 in der St.-Sebastians-Kirche zu Berlin. Dann folgt, nach einer Reihe von kleineren und mittleren Werken in Nordwestdeutschland und Holland und nach der ersten Hamburger Michaelisorgel 1712—1715 (1750 verbrannt), das Werk in der St.-Marien-Kirche zu Frankfurt a. d. O. in den Jahren 1715—1720. Bei allen diesen Orgelbauten ist eine Mitarbeit Wagners, zuerst als Lehrling, dann als Geselle, wahrscheinlich. Arp Schnitger stirbt im Juli 1719, und im Oktober desselben Jahres bewirbt sich Wagner um den Neubau der Berliner St.-Marien-Orgel, den er auch als sein „Erstes Werk u. Meyster-Stück" ausführt. Über die auffallende Ähnlichkeit des Gehäuses der St.-Marien-Orgel mit der von Schnitger

1772 (S. 69/70 u. 153). — Gerber, E. L., Altes Lexikon, Leipzig 1792 (II. Bd., Sp. 756), Neues Lexikon, Leipzig 1814 (IV. Bd., S. 495). — Berliner musikalische Zeitung, 1805, Nr. 97. — Frh. v. Ledebur, K., Tonkünstlerlexikon Berlins, Berlin 1861 (S. 622). — „Die Orgelbauzeitung", 1. Jg., Nr. 6 u. 7, Berlin 1879. — Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig, Jg. 29, Nr. 7 u. 18; Jg. 46, Nr. 6; Jg. 47, Nr. 21; Jg. 51, Nr. 2. — Bericht über die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. S., Kassel 1928 (S. 139 u. f.). — Festschrift zur Feier des 55jährigen Bestehens des Berliner Organisten-Vereins, Berlin 1928, Herausgeber Fr. Schink (S 29 u. f.). — Scholz, H., Geschichte der Orgel der St.-Marien-Kirche, Berlin 1909.

1 Nach H. Scholz, Geschichte der Orgel der St.-Marien-Kirche, Berlin 1909.

2 Mitteilung von Herrn Dr. Gustav Fock, Altona-Blankenese. Vgl. auch dessen Arbeit „Arp Schnitger und seine Schule, ein Beitrag zur Orgelbaukunst des niederdeutschen Kulturgebietes um 1700", Kassel 1939.

erbauten Orgel zu St. Ulrich in Magdeburg wird bei der baulichen Beschreibung der Orgelwerke Wagners zu sprechen sein.

Nach Schnitgers Tod macht sich Wagner mit dem Bau der St.-Marien-Orgel 1719 in Berlin selbständig. Es ist erstaunlich, wie der junge Meister schon gleich zu Beginn seiner eigenen Tätigkeit mit großen und verantwortungsvollen Aufträgen geradezu überhäuft wird. Er muß sich also wohl schon vorher in bedeutenden Aufgaben bewährt haben. Dann aber mußte auch die Gediegenheit und künstlerische Hochwertigkeit seiner Orgelwerke sowie sein gerader, ehrlicher Charakter dazu beitragen, Wagner bald zum geschätztesten und gesuchtesten Orgelbauer der Mark Brandenburg zu machen. Betrachten wir nun sein Lebenswerk.

Noch während des Baues der Berliner Marien-Orgel, am 14. Oktober 1721, reicht Wagner auf Ansuchen einen Entwurf zum Neubau der Domorgel zu Brandenburg a. d. Havel ein, der die Zustimmung des Domkapitels findet, denn der eigentliche Vertrag wird am 23. Januar 1722 unterzeichnet. Zugleich baut er 1723 in der ersten Potsdamer Garnisonkirche eine Orgel. Das nächste Werk, das Wagners größtes werden sollte, kam in die neuerbaute Berliner Garnisonkirche und wurde 1724—1726 erbaut. Sowohl bei der Berliner Marien- als auch bei der Garnisonkirche übernehmen die beiden Brüder Joachim Wagners die von den vorsichtigen Auftraggebern geforderte Bürgschaft[1]. 1726 erhält die St.-Katharinen-Kirche zu Brandenburg eine neue Wagner-Orgel. Im gleichen Jahre wird der Meister zu Beratungen wegen eines Neubaues nach Wriezen a. d. O. gerufen, aber erst 1728 wird der Vertrag geschlossen und 1729 das Werk gebaut. Dazwischen fällt die Erstellung der Orgeln für Berlin St. Georgen 1727 und Freienwalde 1728. Im Jahre 1728 erhält Wagner auch eine Anfrage aus Angermünde über die zu einem dort geplanten Orgelneubau erforderlichen Materialien. Im September 1730 finden wir ihn in Templin beschäftigt. Von hier aus unternimmt er, wie wir aus einem Schreiben von ihm wissen, eine dreiwöchige Reise, jedenfalls um bei dem ebenfalls von ihm ausgeführten Neubau in Stargard (Pommern) nach dem Rechten zu sehen. Oktober 1730 stellt Wagner in der zweiten, neugebauten Potsdamer Garnisonkirche eine große Orgel auf, die 1732 fertig geliefert ist.

Besonders bedeutungsvoll ist das nächste Werk, die Orgel der Parochialkirche zu Berlin, bemerkenswert vor allem wegen der aufschlußreichen schriftlichen Verhandlungen zwischen Wagner und der Kirchgemeinde, die zum Glück vollständig erhalten sind und weiterhin ausführlicher verwertet werden sollen. Die Bauzeit der Parochial-Orgel erstreckt sich auf die Jahre 1731/32.

Aus den Akten der Marienkirche zu Angermünde erfahren wir, daß Wagner im September 1731 diese Kirche besichtigt und den Entwurf zu einem Orgelneubau einreicht. Wir lesen, Wagner sei auf der Durchreise nach Stettin über Angermünde gekommen, woraus zu schließen ist, daß er auch in Stettin gearbeitet haben muß. Die Angermünder Orgel wird allerdings erst einige Jahre später gebaut. 1734/35 folgt der Orgelbau in Königsberg (Neumark), St. Marien, 1736/37 in Brandenburg, St. Gotthard. Die nächsten Werke Wagners erhalten die Heiligegeistkirche zu Magdeburg (1738—1740), das Dorf Schönwalde bei Bötzow (1739)

---

[1] Vgl. S. 327, 333.

und die Nikolai- und Marienkirche in Jüterbog (1740/41). Wagners Ruf als tüchtiger Orgelbauer muß damals schon weit über die Grenzen seines Landes gedrungen sein, denn er schließt im April 1739 mit der Kirchenbehörde von Drontheim (jetzt Nidaros) in Norwegen, die durch den Organisten der Michaeliskirche in Hamburg vertreten wird, einen Vertrag über Lieferung einer neuen Orgel, die durch seinen Gehilfen Peter Migendt aufgestellt wurde. (Migendt machte sich später in Berlin selbständig und baute dort eine Reihe Orgeln, unter anderen die in der Petrikirche.) 1739/40 erhält die Marienkirche in Treuenbrietzen durch Wagner eine neue Orgel. 1743 baut er ein kleines Orgelwerk für das Dorf Bötzow, 1744/45 ein mittelgroßes für die Marienkirche in Gransee mit Verwendung von altem Material, 1746/47 ein ganz neues Werk für die herrliche St.-Johannis-Kirche in Werben a. d. Elbe. Anfang August 1746 wird Wagner nach der alten Stadt Salzwedel (Altmark) gerufen zu Beratungen über ein neu zu errichtendes Werk in der dortigen Marienkirche. Der Vertrag kommt auch 1747 zustande, und im November desselben Jahres läßt Wagner sein Werkzeug von Werben nach Salzwedel schaffen und beginnt den Bau der Orgel, die sein letztes Werk werden sollte. Die Arbeiten schreiten gut vorwärts, wie wir aus den Kirchenrechnungen erfahren, bis unvermutet in der Spalte „Einnahme Geld vor Begräbniß Stellen usw.“ des Jahres 1749 zu lesen ist:

> „den 23. Maji ist der Orgel-Bauer Wagener verstorben, und da er vor der Hand hier nichts gehabt, hat auch seinetwegen hier nichts berechnet werden können, ist den 24. Maji Abends auf dem Kirchhof beygesetzet“.

In den Totenbüchern der Salzwedeler St.-Marien-Gemeinde, die den Titelanfang tragen: „Catalogus, Continens Nomina, Annum, Mensem et Diem Defunctorum . . .“ findet sich unter dem Jahre 1749 die Bestätigung:

> „Nr. 39. H. Wagener, Orgellmacher, hat hier an der Sanct Marien Kirchen die Orgell machen wollen, und ist hier gestorben, der ist in der Stille beygesetzet worden.
> aetat. 59 Jahr. tempus: d. 24 May.“

So sehen wir den Meister durch einen plötzlichen Tod mitten aus dem Schaffen gerissen, sein setztes Werk unvollendet zurücklassend, arm an irdischen Gütern, so arm, daß unter den Ausgaben 1749 verzeichnet ist:

> „den 24. Maji als H. Wagener verstorben, zu seiner Beerdigung bezahlt . . . . 7 Thl. 21 Gr.“

So hat der Meister in knapp 30 Jahren eine erstaunlich große Anzahl von Orgelwerken erbaut, darunter eine Reihe recht bedeutender. Die aufgeführten Werke sind nur die sicher datierten. Dazu kommen noch folgende Orgeln, deren Erbauungsjahr noch nicht hat festgestellt werden können, die aber unzweifelhaft von Wagner erbaut sind: in Berlin das Werk in der Kirche auf dem Friedrichs-Werder, in der Französischen Kirche in der Klosterstraße und im Friedrichshospital, ferner die Orgeln in der Stadtkirche zu Wusterhausen a. d. Dosse und in Vehlefanz. Wahrscheinlich ist auch die alte Orgel in der Kirche zu Alt-Wriezen ein Wagnersches Werk, wie auch möglicherweise hier und da noch eine Wagner-

Orgel den Nachforschungen entgangen ist. Doch liegt Wagners Wirken im großen ganzen klar vor uns, und es darf angenommen werden, daß kein bedeutendes Werk des Meisters unbekannt blieb.

Geschichte der Wagnerschen Orgelwerke in der Reihenfolge ihrer Erbauung[1]

Berlin, St. Marien

Die Orgelakten der Berliner Marienkirche[2] beginnen mit einer Bittschrift der Gemeinde vom Jahre 1579 an den „Churfürstl. Margraf" Johann Georg von Brandenburg, worin Protest dagegen eingelegt wird, die Pfeifen der Marienorgel zur Ausbesserung der Orgel in der Nikolaikirche zu verwenden. Auf diese Weise erfahren wir die Disposition der damaligen Marien-Orgel:

> „Principal, Flöte, Offenflöte, Mixtur, Octave, Zimbel, welche zwo Pfeiffen stark, Gedacht, Quinte, Regal. Jegliche Stimme hatt in sich 40 Pfeiffen und machenn zu Summa 400 Pfeiffen, ohne die zu der Mixtur oben 4 Pfeiffen stark, unden zweyfachtigk, doch in den 400 eine Pfeiffe uf jeglich Clavier eingerechnet von der Mixtur. Eine Posaune mit den zubehörigen 20 Pfeiffenn, seindt im Pedal gewesen"[3].

Laut Anschlag vom 9. Februar 1639 wird die am Rückpositiv schadhafte Orgel von Martin Brabo[4] für 18 Thaler repariert. Daraus geht hervor, daß zwischen 1579 und 1639 ein Um- oder Neubau stattgefunden hat, da die Disposition von 1579 nur ein Manual aufweist, 1639 aber auch ein Rückpositiv vorhanden ist. Im Jahre 1670 macht der Berliner Orgelbauer Christoph Werner am 5. Juli einen Bericht über den Zustand der Marienorgel und schließt am 11. August einen Vertrag über gründliche Reparatur für 100 Thaler, woraus hervorgeht, daß damals schon das Werk drei Manuale hatte, nämlich außer dem Pedal noch Oberwerk, Brust- und Rückpositiv. Leider wird die Disposition nicht erwähnt. 1705 folgt wieder eine Reparatur, aber bis 1719 scheint der Zustand des Werkes sich so verschlechtert zu haben, daß, laut Urkunde vom 14. Juli 1719, der Orgelbauer Matthias Hartmann aus Magdeburg, wenn er wegen der Nikolaiorgel „verschrieben" wird, auch die Orgel zu St. Marien besehen und vorschlagen soll, „wie deren schlechten Stand zu helfen sei". Offenbar war aber an dem alten Werk nichts mehr zu bessern, denn es wurde ein Neubau beschlossen. Bis zu diesem Zeitpunkt war offenbar noch Hartmann[5] als Erbauer der neuen Orgel in Aussicht genommen.

Anfang Oktober 1719 stiftet die Witwe Stiller, die bald darauf stirbt, für den Orgelneubau 1500 Taler und ermöglicht dadurch den sofortigen Beginn der Ar-

---

[1] Hier werden nur diejenigen Werke ausführlicher behandelt, deren Vor- und Entstehungsgeschichte urkundlich zu belegen ist. Darüber hinaus wird auch, wo es bedeutungsvoll erscheint, auf die Vorgänger der Wagnerschen Orgelwerke zurückgegriffen, soweit etwas darüber zu ermitteln war.

[2] Vol. I, Nr. 9.

[3] Diese Urkunde (Fragment) wird im Geheimen Staatsarchiv aufbewahrt unter: 1579, Rep. 47, No. B 4. Bei den Marienkirchenakten nur eine Abschrift.

[4] Auch M. Grabo, Grabow genannt, s. u. bei Brandenburg, Dom.

[5] Er baute u. a. 1712 die Orgel zu St. Jakobi in Wansleben (im Magdeburgischen), mit 3 Manualen und 35 Registern.

beiten. Um dieselbe Zeit muß Joachim Wagner nach Berlin gekommen sein und sich um den Neubau beworben haben. Man fordert ihn auch auf, einen Plan einzureichen, und Ende Oktober übergibt Wagner seinen ersten Entwurf. Die Kirchenvorsteher finden „hierbey nichts zu erinnern, wenn vorher caution bestellt ist". Man will sich dem unbekannten jungen Mann gegenüber sichern und fordert Bürgschaft, die die beiden Brüder Wagners, wie bereits mitgeteilt, übernehmen. Hiernach fehlte nur noch die Genehmigung des Rates der Stadt Berlin, die am 18. November 1719 nachgesucht wird. Der Rat der Stadt gibt seine Einwilligung, und am 28. November wird der Vertrag geschlossen, dem Wagners zweiter Entwurf zugrunde liegt. Da die beiden Entwürfe in der Disposition ziemlich voneinander abweichen, folgt hier zuerst der zweite, wirklich ausgeführte Entwurf ganz, dann vom ersten Entwurf die abweichende Disposition des Haupt- und Oberwerkes. Pedal, Hinterwerk und Nebenregister usw. lauten in beiden Plänen gleich.

Im Hauptmanual

1.	Principal 8 fuß von feinen Engl. Zinn und helle polirt	48	Pfeifen
2.	Cornet 5fach von Zinn, gehet durchs halbe Clavier von *c'–c'''*	125	,,
3.	Bordun 16 fuß, die unterste Octav von Holtz, die andern Metall	48	,,
4.	Viole di Gamba 8 fuß, von Zinn	48	,,
5.	Rohrflöt 8 fuß, von Metall	48	,,
6.	Octav 4 fuß, von Zinn	48	,,
7.	Spitzflöt 4 fuß, von Zinn	48	,,
8.	Quinta 3 fuß von Zinn	48	,,
9.	Octav 2 fuß, von Zinn	48	,,
10.	Scharf 5fach, von Zinn aus $1^1/_2$ fuß	240	,,
11.	Cimbel 3fach, von Zinn auß 1 fuß	144	,,
12.	Trompet 8 fuß, von Zinn	48	,,
	Summa	941	Pfeifen

Im Ober-Werk

1.	Principal 8 fuß, von feinen Engl. Zinn, und helle polirt	48	Pfeifen
2.	Quintadena 16 fuß, von Metall	48	,,
3.	Gedackt 8 fuß, von Metall, ohne die unterste Octav von Holtz	48	,,
4.	Octav 4 fuß, von Zinn	48	,,
5.	Fugara 4 fuß, von Zinn	48	,,
6.	Nassat 3 fuß, von Metall	48	,,
7.	Octav 2 fuß, von Zinn	48	,,
8.	Tertie auß 2 fuß, von Metall	48	,,
9.	Siefflöt 1 fuß, von Zinn	48	,,
10.	Mixtur 4fach, von Zinn auß $1^1/_2$ fuß	192	,,
11.	Vox humana 8 fuß, von Zinn	48	,,
	Summa	672	Pfeifen

Im Hinter-Werk

1.	Gedackt 8 fuß, von Metall	48	Pfeifen
2.	Quintadena 8 fuß, von Metall	48	,,
3.	Octav 4 fuß, von Zinn	48	,,
4.	Rohrflöt 4 fuß, von Metall	48	,,
5.	Octav 2 fuß, von Zinn	48	,,
6.	Waldflöt 2 fuß, von Zinn	48	,,
7.	Quinta $1^1/_2$ fuß, von Zinn	48	,,
8.	Cimbel 3fach, von Zinn auß 1 fuß	144	,,
9.	Echo 5fach, von Metall, zum obigen Cornet	125	,,
	Summa	605	Pfeifen

Im Pedal

1. Principal-Baß 16 fuß, von feinen Engl. Zinn und helle polirt	26	Pfeifen
2. Violon 16 fuß, von Holtz	26	,,
3. Gembßhorn 8 fuß, von Zinn	26	,,
4. Quinta 6 fuß, von Zinn	26	,,
5. Octav 4 fuß, von Zinn	26	,,
6. Mixtur 6fach, von Zinn auß 2 fuß	156	,,
7. Posaune 16 fuß, von Holtz	26	,,
8. Trompet 8 fuß, von Zinn	26	,,
Summa	338	Pfeifen
Summa Summarum	2556	Pfeifen

Hierzu kommen 2 Tremulanten, 1 Zimbelstern-Zug, auch zu jeder Lade ein Sper-Ventiel, und 6 große Bälge, ca 10 fuß lang und 5 fuß breit.

Hierbey ist zu merken.

1. Die Manualclavire gehen von *C.D.Ds.E.F.* an biß *c'''*, und werden von schwartz-Eben Holtz mit Elffenbein belegten Semitonien verfertiget, auch also angeleget, daß alle 3 können zusammen gekoppelt werden. Das Pedal Clavier hingegen gehet von *C.D.Ds.E.F.* biß *d'*, und wird auß Eichen Holtz gemacht.

2. Die Windladen werden von guthem Eichenen Holtz ververtiget.

3. Die Federn, Stimm-Krücken und angehänge zur abstractur, werden von Meßing-Drath.

4. Die Principale und alles was ins Gesichte kömt von Pfeiffen, wird von feinen Engl. Zinn gemacht, das inwendige Pfeiffwerk aber wird, wie die Disposition außweiset, theils von Zinn, theils von Metall bereitet, da denn jenes von guthen Probe Zinn, dieses aber von 3 löthigtem Metall zuverstehen ist.

5. Die Structur wird von guth Kieffern Holtz gemacht, deßgleichen auch die Bälge und höltzernen Pfeiffen, und wird nebst der Bildhauer-Arbeit nach dem beliebten Riß eingerichtet, welcher auß 2 seiten Thürmen und hohlkehlen zum Pedal aptiret bestehet, und das Haupt-Manual hat 1 runden Mittel-Thurm, 2 Spitzen und 4 felder, deßgleichen auch das Ober-Werk.

6. Das gantze Werk wird auff Chorthon, weil selbiger beliebet worden angeleget.

Für dieses alles nun, wenn ich dabey über mich nehme alles was zur perfectionirung der Orgel nach obiger disposition nöthig ist, außgenommen die befestigung und änderung des Chores, das gerüste zu den Bälgen, und die Mahler-Arbeit nebst dem Vergülden, ist von dem Herrn Probst und denen Herrn Ober-Kirchen-Vorstehern mir vor zwey Tausend Thaler nebst der alten Orgel accordiret worden.

[Folgt Vorschlag einer Ratenzahlung.]

Übrigens nehmen meine beyden Brüder, als H. Johann Christoph Wagner, Prediger in Charo, und H. Friedrich Wagner, jetziger Zeit Feld-Prediger bey dem Loebenschen Regiment, die Caution für daßjenige Geld, so mir nach und nach gegeben wird, über sich, so lange ich selbst nicht im Stande, dieselbe zu praestiren.

Joachim Wagner, Orgelmacher."

Die Disposition des Haupt- und Oberwerkes aus dem ersten Entwurf war folgendermaßen angelegt:

Hauptwerk

1. Principal 8 fuß
2. Quintadena 16 fuß
3. Cornet 5fach
4. Viole di Gamba 8 fuß
5. Gedackt 8 fuß, die unterste Octav Holtz, die übrigen Metall
6. Octav 4 fuß
7. Spitzflöt 4 fuß
8. Quinta 3 fuß
9. Octav 2 fuß
10. Mixtur 4fach
11. Cimbel 3fach
12. Trommet 8 fuß

Oberwerk

1. Principal 8 fuß
2. Bordun 16 fuß
3. Rohrflöte 8 fuß
4. Vugara 4 fuß
5. Octav 4 fuß
6. Nassat 3 fuß
7. Octav 2 fuß
8. Tertie auß 2 fuß
9. Sifflöt 1 fuß
10. Scharff 5fach
11. Vox humana 8 fuß

Der Vergleich beider Dispositionen zeigt den Unterschied: Quintadena 16′ und Bordun 16′, Gedackt 8′ und Rohrflöte 8′, Mixtur 4fach und Scharf 5fach sind jeweils in Haupt- und Oberwerk vertauscht worden. Aus der ersten Disposition ist auch allein die Bemerkung bei Gedackt 8′ im Oberwerk des zweiten Entwurfes zu verstehen: „ohne die unterste Octav von Holtz", denn im ersten Plan heißt es: „die untere Oct. Holtz, die übrigen Metall".

Die Arbeit am Neubau wird bald begonnen. Die Schnitzarbeit am Gehäuse führen die beiden Berliner Bildhauer Johann Georg Gluhme[1] und Paul de Ritter gemeinsam aus. 1722 wird noch mit Gluhme ein Kontrakt geschlossen, daß das Schnitzwerk an der Orgel „zur mehreren Zierde mit Lauben vermehret und ausgezieret werden muß", da von einigen guten Freunden zum Orgelbau noch „Gelder legiret worden". Der Bau nähert sich der Vollendung, und am 11. Mai 1723 werden die Organisten von St. Nikolai, St. Marien und von der Garnisonkirche für den folgenden Tag zur Abnahme bestellt, da Wagner die Orgel „überliefern" will. Das Abnahmegutachten von Adrian Lutterodt, Johann Dieterich Wiedeburg und Johann Friedrich Walther, den drei Organisten der obengenannten Kirchen, fällt sehr günstig aus, es stellt fest, „daß alles, so in dem Contract enthalten seyn, sich guth und tüchtig befunden". Sehr sympathisch berührt dann Wagners Gesuch an den Kirchenvorstand, den Gesellen eine Vergütung zukommen zu lassen. Dem Gesuch wird stattgegeben, und sowohl die Gesellen wie auch die „Visitatoren" der neuen Orgel bekommen eine Vergütung. Die Maler- und Vergülderarbeit an dem Gehäuse wird erst 1742 ausgeführt von dem Berliner Malermeister Ludwig Michaelis, der auch das Gehäuse der Wagner-Orgel in Königsberg (Neumark) ausstattete. Im gleichen Jahre schließt man mit Wagner einen Vertrag, das Werk für 30 Taler zu renovieren und zu stimmen. Da die Orgel zur selben Zeit „staffiert" werden soll, verlangt Wagner noch 20 Taler zum Polieren der Prospektpfeifen nach, von denen ihm aber nur 15 Taler bewilligt werden.

Eine eingehendere Schilderung der weiteren Schicksale der Wagner-Orgeln soll hier nur dann erfolgen, wenn die fernere Geschichte der Werke besonders wichtige Aufschlüsse gibt oder wenn ein Wagnersches Werk bis zur Gegenwart so erhalten ist, daß ein Eingehen auf den jetzigen Zustand gerechtfertigt erscheint. Von der Marienorgel aber steht heute nur noch das schöne Gehäuse, der Orgeleinbau ist bis auf geringfügige Überreste der Wagner-Zeit erneuert. Erwähnt sei aber die 1800 auf Veranlassung von Abt Vogler erfolgte „Simplificirung" der Orgel, deren Ergebnis enttäuscht haben muß, da die Orgel 1829 bis auf kleine Abweichungen wieder in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt wurde[2].

---

[1] Zeichnet auch Glume, vgl. Brandenburg, Dom.

[2] Vgl. den ausführlichen Aufsatz von Otto Dienel über „Abt Voglers Simplification der Marien-Orgel vom Jahre 1800" in „Die Orgelbauzeitung", 1. Jg. Nr. 6 u. 7, Berlin 1879. Auch H. Mund im Freiberger Tagungsbericht, Kassel 1928.

Brandenburg a. d. Havel, Dom

Die älteste Urkunde der Orgelakten des Brandenburger Domes[1] stammt aus dem Jahre 1604. Es ist ein Plan für Ausbesserung und Erweiterung der Domorgel. Die Arbeiten, die fast einem Neubau gleichkommen, werden wiederum von Martin Grabo ausgeführt, demselben Meister also, der 1639 auch die Berliner Marien-Orgel ausbessert. Grabo hatte am Sonntag Trinitatis des Jahres 1602 die alte Orgel untersucht, die folgende Disposition aufwies:

Manual	Rückpositiv	Pedal
Principal 8′	Principal 2′	Subbaß
Gedact 4′	zwey Regal	drei Reg. Zungenwerk
Octav 4′	Kleine Quint	
Octav 2′	Zimmeln	
Quintadena (8′)		
Mixtur 14 Pfeifen		Blasbelg 6

Laut Umbauvertrag vom Jahre 1604, unterzeichnet „Dienstags nach Maria Magdalena", vergrößert Grabo das Werk für 240 Taler und gibt ihm diese Gestalt:

Oben in Werk	In der Brust
1. Principal von 8 füssen	Trommeten Im Bass
2. Ein grob gedackt	Schalmei Im Bass
3. octaf	
4. Sup octaf	Ein Brust Regall
5. mittelgedackt	Sedeztlein
6. mixtur	
7. Rausquint	(Nachträglich fürs Pedal bestellt und angefertigt:)
8. Zimbeln	
9. grob Untersatz	
10. Zimbel Im Bass	Bausaunenbass (ein octaf unter der Trommeten)
11. Baurenfloit Im Bass	Grobgedacktbass (v. Holtze)

Rückpositiff

1. Principal	7. Eine Sifflöt
2. Quintadena	8. klingende Zimbeln
3. Holfloiten	9. Eine Trommeten durch gantze manuall
4. octeflin	10. Ein geygendt Regall
5. Superfloiten	
6. nassat	

In heutiger Schreibweise sähe diese Disposition so aus:

Oberwerk	Rückpositiv	Brust
1. Principal 8′	1. Quintadena 8′	1. Regal 8′
2. Grobgedackt 8′	2. Hohlflöte 8′	2. Sedetz (= Octave) 2′
3. Octave 4′	3. Principal 4′	**Pedal**
4. Mittelgedackt 4′	4. Kleingedackt 4′	1. Grober Unters. 16′
5. Superoctave 2′	5. Octave 2′	2. Grobgedacktb. 8′
6. Rauschquinte	6. Nassat $1^1/_3$′	3. Bauernflötbass 2′
7. Mixtur	7. Sifflöte 1′	4. Zimbelbass
8. Zimbel	8. klingende Zimbel	5. Posaune 16′
	9. Trompete 8′	6. Prompete 8′
	10. Geigendregal 4′ (Tremulant)	7. Schalmei 4′

Hiermit besaß der Brandenburger Dom schon im Anfang des 17. Jahrhunderts ein bedeutendes Orgelwerk, das seinem Erbauer ein gutes Zeugnis gibt. Bei einer gründlichen Reinigung und Ausbesserung im Jahre 1690 entdeckt der ausführende

[1] Akten: Sect. I., Tit. VI., littr. B., Nr. 3, Vol. I—VI, betr. Bau u. Rep. v. Orgel.

„Orgel Bauwer: u. Organist“ Johann Heinrich Wernitz zwei Inschriften, die Neues zur Geschichte dieser Orgel bringen und die er gewissenhaft aufzeichnet:

„Diese Orgel ist befunden worden, nachdehm dieselbe von grundt aufgenommen Im Jahre 1690, dass untter dem Claffier soviel Ihrer an gros undt Klein verhanden, auf jedem verborgen, von untten auf mit Einem Eisen gestochen und heissen dieselben also:

anno 1507 heb Ich: Hans Gaster, unde Paull Lüdeman, datt olde Orgel Werk afgenahmen, undt ditt örgel weder hengebauwet, dat gott wald, unde ver Ungelück beware,

Nachdem hatt sich wieder, In diese alte letzten Balgen, Eine Schrift befunden dieselbe zeigete also:
anno 1644 biß ao 1645 habe Ich Jakob Dreüscher, gebürtig aus Bräsen (?), dieseorgel VerEndert auf neiwster ahrt undt die 9 ledern Balgen abgerißen ....
der gesel hatt gehießen ahasferus Schütz.“

Demnach muß der Dom schon im 15. Jahrhundert eine Orgel besessen haben, wenn 1507 ein altes Werk abgerissen und durch ein neues ersetzt wird. Bei der Reparatur 1690 erhält die Orgel vier neue „hollendischerahrt schlungbalgen“, und die kleine Quintflöte im Rückpositiv, die nur halb durchging, wird ganz durchgeführt.

Am 14. Oktober 1721 übergibt Wagner dem Domkapitel für eine neu zu erbauende Orgel den Entwurf der Disposition und des Vertrages, der auch am 23. Januar 1722 unterzeichnet wird. Die Disposition lautet:

	I. im Haubt Werk	Pfeiffen
1.	Principal 8 fuß, von feinen Englischen Zinn helle polirt	48
2.	Bordun 16 fuß, die unterste octav Holtz, die andern von Metall 3 löthig	48
3.	Cornet 5fach von Zinn, durchs halbe Clavir von *c′–C‴* von Zinn berl. probe	125
4.	Viol de Gambe 8 fuß, von Zinn	48
5.	Rohrflöt 8 fuß, von Metall	48
6.	Quintadena 8 fuß von Metall	48
7.	Octav 4 fuß, von Zinn	48
8.	Spitzflöt 4 fuß Zinn	48
9.	Quinta 3 fuß Zinn	48
10.	Octav 2 fuß Zinn	48
11.	Scharff 5fach Zinn aus $1^1/_2$ fuß	240
12.	Cimbel 3fach Zinn aus 1 fuß	144
13.	Trompet 8 fuß Corpora Zinn	48
	Summa	989

	II Im Oberwerk	
1.	Principal 8 fuß von feinen Engl. Zinn und helle polirt	48
2.	Quintadena 16 fuß von Metall	48
3.	Gedackt 8 fuß die unterste Octav Holtz, die andern Metall	48
4.	Octav 4 fuß von Zinn	48
5.	Rohrflöt 4 fuß von Metall	48
6.	Nassat 3 fuß von Metall	48
7.	Octav 2 fuß von Zinn	48
8.	Tertie aus 2 fuß von Metall	48
9.	Sufflet 1 fuß von Zinn	48
10.	Mixtur 4fach Zinn aus $1^1/_2$ fuß	184 (?192)
11.	Vox humana 8 fuß von Zinn	48
	Summa	664

III. Im Pedal	Pfeifen
1. Principal 15 fuß von feinen Engl. Zinn und helle polirt	24
2. Violon 16 fuß von Holtz	24
3. Gembßhorn 8 fuß von Zinn	24
4. Quinta 6 fuß von Zinn	24
5. Octav 4 fuß von Zinn	24
6. Mixtur 6(fach) von Zinn	144
7. Posaune 16 fuß von Holtz	24
8. Trompet 8 fuß von Zinn	24
Summa	312

Summa 32 Stimmen halten in sich 1965 Pfeiffen.

1. Die Manual Clavire werden von Schwartz Ebenen Holtz und die Semitonia mit Elffenbein beleget, und gehen von *C,D,Dis,E*, biß *c'''*. Deßgleichen das Pedal von *C,D,Dis* biß *c'*.
2. Wird das Werk auff Chorton angeleget.
3. Zu obiger Disposition werden 5 große Bälge erfordert, von 10 fuß lang und 5 fuß breit.
4. Auch können noch, nach belieben, 3 Sper-Ventile, 2 Tremulanten, 1 Zimbelsternzug und Calcanten-Glocken amploiret werden.
5. Die Windladen werden von guten Eichen Holtz gemacht.
6. Die Federn darzu, auch angehänge zur abstractur, und die Wellenstifte, werden von Meßing Drath gemacht.

An Kosten werden ohne Struktur, Bildhauer- und Schlosserarbeit, bei freiem „Logiment, Holtz, Licht, Kohlen" und freiem Transport der Sachen von Berlin nach Brandenburg, von Wagner 2200 Taler gefordert, im Vertrag aber nur 2180 Taler zugestanden. Unterm 13. März 1723 richtet das Domkapitel ein Bittgesuch an den König um Zollfreiheit für die den Domorgelbau betreffende Werkfuhre Wagners von Berlin nach Brandenburg. Die Bildhauerarbeit am Gehäuse führt wieder Johann Georg Glume aus Berlin aus, der laut Vertrag vom 10. Mai 1723 den Auftrag für 300 Taler übernimmt. Unter anderem soll er die Seitenblindflügel an der Orgel „auf die arth der in der Marienkirche (zu Berlin) befindlichen" herstellen, ferner unter den Baßtürmen die Figuren von Petrus und Paulus als „Thermes" anbringen. Die Malerarbeiten werden laut Vertrag vom 1. Oktober 1723 an den Maler Georg Friedrich Wuttige verdungen. Als Beispiel dafür, wie die Orgelgehäuse bemalt zu werden pflegten, folgen hier andeutungsweise einige Angaben: der Adler „oberwerts auf den Gesimsen schwartz mit güldenen Klauen und Schnabel"; die Engel auf den Gesimsen in natürlichen Farben, Haar vergoldet; Laubwerk um die Pfeifen und Blindflügel auf den Seiten mit Glanzgold; Petrus und Paulus in natürlichen Farben, deren Gewand aber rot oder blau; an der ganzen Orgel die Höhungen an den Gesimsen mattgold, die Tiefungen und Füllungen schwarz; die Wappen der Herren des Domkapitels werden mit Gold, Silber und Farben so, „wie es eines jeden Wappens Eigenschaft erfordert", bemalt. Wagner zeigt am 24. November 1723 die Vollendung des Baues, bis auf die letzte Generalstimmung, durch folgendes Schreiben dem Domkapitel an:

„Nachdem ich nunmehro das Orgel-Werk in hiesiger Dohm-Kirchen durch Gottes Gnade in so Weit zu Ende gebracht und Verfertiget, außer daß solches noch gantz reine und accorat eingestimmet, und in etl. Registern zur Egalen intonation gebracht werden solte; solches aber Wegen der jetzigen Jahres Zeit und Wetters sich nicht recht Wohl thun läßet, auch der Bildhauer und Mahler noch nicht mit ihrer arbeit daran fertig sind. so verpflichte und reversire ich mich hiermit, solches alles zukünftigen Sommer, wenn

der Bildhauer und Mahler fertig, gantz reine und accorat durchzustimmen, und zur übernahme völlig zu perfectioniren, auch alles was bey abnahme desselben desideriret werden möchte, in solchen Stand zu setzen, wie es meinem Contract gemäß und Ein Hochwl. Dohm Capitel damit Content sein wird. Zu dem dem Ende ich von die 700 Thlr so mir vor jetzo gezahlet werden solten, Einhundert Thaler zurück und an stadt unterpfandes laße, bis solches Werk, wie obgedacht in völligen Stand gesetzet und übergeben worden, über dieses, weil ich auf begehren des Organisten Hn. Hoiermannen noch ein Gedacktes auf Cammerthon verfertigen müssen, welche Stimme in meinem Contract nicht mit begriffen, bleibet desselben Vergütigung auch biß dahin ausgesetzet.

Signatum Burg Brandenburg den 24. November 1723.

Joachim Wagner
Orgelmacher in Berlin."

Hier erfahren wir also, daß der Meister noch ein Kammerton-Gedackt (im Oberwerk) über den Vertragsplan hinaus in die Orgel eingebaut hat, die selbst auf den höheren Chorton eingestimmt war. Im endgültigen Abnahmeprotokoll vom 18. Juli 1725 äußern sich die Unterzeichneten, Adrian Lutterodt, der Berliner Nikolai-Organist und Georg Tegetmeyer, Vikar und Organist am Dom zu Magdeburg, sehr lobend über Wagners Arbeit und erwähnen auch besonders das zugegebene Kammerton-Gedackt 8′.

Die Brandenburger Domorgel ist eines von den wenigen Werken Wagners, die bis zum heutigen Tage ziemlich unverändert erhalten sind. Die im Laufe der Zeit leider doch vorgenommenen Veränderungen haben den ursprünglichen Klangcharakter jedenfalls nicht verwischen können. Der heutige Zustand weicht in folgendem von der ursprünglichen Disposition ab: im Pedal statt Mixtur 6fach jetzt Prinzipalbaß 8′ und statt Quinte 6′ Cello 8′, im Oberwerk statt Terz $1^3/_5$′ Flauto traverso 8′, statt Vox humana 8′ Flauto amabile 4′, statt Rohrflöte 4′ Dolce 8′ und statt Kammerton-Gedackt 8′ Salicional 8′. Die alte konische Gamba 8′ im Hauptwerk ist ab klein *c* durch eine neue zylindrische ersetzt. Außerdem wurde im Pedal auf einer Zusatzlade ein neuer Violon 16′ hinzugebaut, der alte Wagnersche Violon aber in Traversenbaß 16′ umbenannt, da er ohne „Strich" intoniert war. Auch in der heutigen Form ist dieses Orgelwerk ein wertvolles Zeugnis spätbarocker deutscher Orgelbaukunst, dessen völlige Wiederherstellung eine dankenswerte Aufgabe der Denkmalpflege wäre.

Berlin, alte Jerusalem-Kirche

Im Jahre 1723 baute Wagner für die erste Potsdamer Garnisonkirche eine zweimanualige Orgel, die König Friedrich Wilhelm 1730 der alten Jerusalem-Kirche in Berlin schenkte und dort aufstellen ließ[1]. Die Kirche in Potsdam wurde abgerissen und machte einem Neubau Platz, der heute noch stehenden Garnisonkirche. Die Disposition des Werkes lautete[2]:

Hauptwerk

1. Principal 8′	5. Quinta 3′	9. Scharff 5fach
2. Bordun 16′	6. Octave 2′	10. Trompete 8′
3. Rohrflöte 8′	7. Cornet 3fach	
4. Octave 4′	8. Cimbel 3fach	

---

[1] Handschriftlich in S.e.N., Bln.

[2] Nach Adlung, Mus. mech, org., und S.e.N., Bln.

Oberwerk

1. Principal 4′
2. Gedact 8′
3. Quintadena 8′
4. Rohrflöte 4′
5. Nassat 3′
6. Octave 2′
7. Quinta $1^{1}/_{2}$′
8. Tertia $1^{3}/_{5}$′
9. Mixtur 3fach

Pedal

1. Principal 16′
2. Octave 8′
3. Quinta 6′
4. Octave 4′
5. Mixtur 6fach
6. Posaune 16′
7. Trompete 8′[1]

Von dieser Orgel hat sich nichts erhalten, weder das Gehäuse noch das Werk selbst.

Berlin, Garnisonkirche

Die Geschichte der Wagnerschen Garnisonkirchenorgel ist uns überliefert durch eine kleine Schrift, die der damalige Organist Johann Friedrich Walther nach Vollendung des Orgelbaues veröffentlichte[2]. Am 12. August 1720 war in der Nähe der Garnisonkirche ein Pulverturm aufgeflogen und hatte einen Teil des Gotteshauses gänzlich eingerissen. Darauf wurde die ganze Kirche abgetragen und in größerem Maßstabe wieder aufgebaut. Die alte für den Neubau unzureichende Orgel, die bei dem Unglück verschont geblieben war, wurde auf königlichen Befehl nach Potsdam verbracht und dort in der Stadtkirche aufgestellt (vermutlich auch durch Wagner). Für die neugebaute Berliner Garnisonkirche wurde von der Regierung ein Orgelneubau beschlossen und als Baumeister Joachim Wagner ausersehen, der in der Marienkirche und im Brandenburger Dom schon ausgezeichnete Beweise seines Könnens abgelegt hatte. Der Vertragsabschluß kam am 27. Januar 1724 zustande. Auch hier verlangte man von Wagner Sicherheit, die abermals seine Brüder übernehmen.

Am 28. Januar bestätigt Wagner den Empfang des unterzeichneten und besiegelten Bauvertrages und beginnt gleich mit der Arbeit. Die Disposition dieses größten von Wagner erbauten Orgelwerkes ist außerordentlich reichhaltig und vielseitig. Sie lautete nach Walthers maßgeblicher Schrift[3]:

Im Manual oder Mittel-Clavier sind 13 Stimmen

1. Principal 8′
2. Bordun 16′
3. Viol. di gamb. 8′
4. Rohrflöt 8′
5. Cornett 5fach
6. Traversiere 4′
7. Octave 4′
8. Spitzfloet 4′
9. Quinta 3′
10. Octav 2′
11. Scharff 6fach
12. Mixtur 4fach
13. Fagott 16′

Im Seiten-Werck oder untersten Clavier sind 13 Stimmen

1. Principal 8′
2. Quintadena 16′
3. Gedact 8′
4. Salicinal 8′
5. Octava 4′
6. Fugara 4′
7. Quinta 3′
8. Octav 2′
9. Waldflöt 2′
10. Sifflöt 1′
11. Scharff 5fach
12. Cimbel 3fach
13. Trompet 8′

Diese Trompet ist in denen beyden obersten Octaven doppelt und hat 2 Züge, daß man den Baß und Discant jedes allein gebrauchen kann.

---

[1] Von Migendt hinzugefügt.

[2] Die, In der Königl. Garnison-Kirche zu Berlin befindliche Neue Orgel, Wie selbige, Nach ihrer äußern und innern Beschaffenheit erbauet, Mit Wenigem beschrieben, Und Nebst einer kurtzen Vorrede, Vom Gebrauch, Kunst und Vortreflichkeit der Orgeln, zum Druck übergeben von Johann Friedrich Walther . . ., Gedruckt bey Carl Gottfr. Möllern (Staatsbibl. Berlin).

[3] Bei Adlung und S.e.N. ist die Disposition ungenau.

Im Ober-Werck als dem 3ten Clavier sind 11 Stimmen

1. Principal 4′
2. Quintadena 8′
3. Gedact 8′
4. Rohrfloet 4′
5. Nassat 3′
6. Octav 2′
7. Flageolet 2′
8. Tertia $1^3/_5$′
9. Quinta $1^1/_2$′
10. Cimbel 4fach
11. Vox humana 8′

Im Pedal sind 13 Stimmen. Sie sind aber getheilet, und liegen zwei Laden mit denen im Manual in einer Linie vorwärts, darauf sind:

1. Principal 16′
2. Gemshorn 8′
3. Quinta 6′
4. Octav 4′
5. Nachthorn 4′
6. Quinta 3′
7. Mixtur 8fach
8. Trompet 8′
9. Cleron 4′

Hinten in dem Wercke liegen 2 Laden gantz auf dem Fußboden, damit man die Höhe zu der 32füßigen Posaune haben können, darauf sind:

10. Violon 16′
11. Octava 8′
12. Posaun 32′
13. Posaun 16′

Befinden sich demnach in dieser Orgel 50 klingende Stimmen; wozu noch kommen: 1 Tremulant, wie auch a part eine gelinde Schwebung zur Voce Humana. Item 1 Zug, zu denen beyden Sonnen, 1 Zug zu denen Paucken-Clavieren, 4 Sperr-Ventil-Züge, wodurch einem jedem Claviere, wann unterweilen etwas in der Regierung hängen bleibet und heulet, der Wind sogleich versperret werden kan. Und damit die Register in ihren Linien äqual worden, ist der Zug zum Trompeten-Baß, wie auch 1 Zug zur Calcanten-Glocke, mit hinein geleget. Daß also nun, auf jeder Seite 4 Reihen neben einander, überdem noch, an dem Rahm über den Clavieren 4 Züge zu Engeln, Trompeten und beyden Adlern, und also im Summa 64 Züge vorhanden sind. ....

Die 3 Manual Claviere deren jedes 48 Claves hat, und von *C.D.Dis.* biß *c‴* gehen, betreffend, so sind selbige so wohl, als deren Rahmen, mit Ebenholtz und Elfenbein sauber fourniret. Das Pedal-Clavier gehet gleichfals an von *C.D.Dis*, und ist bis ins *d′* ausgeführet, hat also 26 Claves.

Die Register lassen sich alle gelinde an- und abziehen. Es können auch alle 3 Claviere zusammen gekoppelt, und also die gantze force des Wercks, auf einmahl gebrauchet werden.“

Weihnachten 1725 wurde das bis auf einige zarte Stimmen fertige Werk in Gegenwart und zur Zufriedenheit des Königs eingeweiht. Die eigentliche Abnahme fand nach nochmaliger Hauptstimmung und gänzlicher Vollendung am 5. September 1726 statt, und zwar durch den königlichen Domorganisten Gottlieb Hayne und Adrian Lutterodt, die der Wagnerschen Arbeit wieder ein sehr gutes Zeugnis ausstellen. Erwähnenswert sind noch die „beziehungsreichen“ Figurenspielereien, die am Gehäuse angebracht waren und die sicher die Freude des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelms I. erregt haben werden. Walther beschreibt sie so:

„Die in dem Prospect sich praesentirenden Figuren betreffend; so sind erstlich an statt, der sonst gewöhnlichen Blind-Flügel zwo Piramyden vorgestellet, welche mit allerhand Krieges-Rüstungen umgeben. Vor denenselben zeigen sich zwey Kinder, welche die, vor ihnen stehende grosse Paucken effective schlagen, und können solche, durch 4 besondern Claviere, welche sich durch einen Zug an- und abziehen lassen, pedaliter tractiret werden. Zu oberst über solchen Piramyden, befinden sich 2 Engel, welche bey Spielung der Paucken, durch einen Zug von oben herab, und bis auf die Spitzen der Piramyden niedergelassen werden, auch die in Händen habende Trompetten an- und absetzen können. Auf dem Mittel-Punct des Wercks, praesentiren sich, statt der sonst

gewöhnlichen Cimbel-Sterne, zwo Sonnen, gegen welche, bey Herumlauffung derselbigen, zwey Adler, die Flügel auf- und niederschlagen, welches gleichfals durch gewisse, dazu angelegete Züge, in Bewegung gebracht wird."

Das alte Wagnersche Gehäuse verbrannte vollständig mit dem schon vorher umgebauten inneren Werk im April 1908. Heute steht in der Garnisonkirche ein neues nach einem Kupferstich der alten Orgel hergestelltes Barockgehäuse.

Brandenburg a. d. Havel, St. Katharinen

Die Orgel der St.-Katharinen-Kirche zu Brandenburg, die Wagner 1725/26 erbaute, hatte folgende Disposition[1]:

Hauptwerk	Oberwerk	Unterwerk
1. Bordun 16′	1. Principal 8′	1. Gedackt 8′
2. Principal 8′	2. Salicional 8′	2. Rohrflöte 4′
3. Quintadena 8′	3. Gedackt 8′	3. Nassat $2^{2}/_{3}'$
4. Rohrflöte 8′	4. Octave 4′	4. Octave 2′
5. Octave 4′	5. Quinte $2^{2}/_{3}'$	5. Terz $1^{3}/_{5}'$
6. Spitzflöte 4′	6. Octave 2′	6. Echo-Cornett 5fach
7. Quinte $2^{2}/_{3}'$	7. Quinte $1^{1}/_{3}'$	
8. Octave 2′	8. Mixtur 4fach	
9. Cornett 5fach	9. Vox humana 8′	
10. Scharf 5fach		
11. Cimbel 3fach		
12. Trompete 8′		

Pedal		Sonstiges
1. Principal 16′	5. Quinte $5^{1}/_{3}'$	Manualkoppel,
2. Subbaß 16′	6. Octave 4′	Tremulant,
3. Octavbaß 8′	7. Posaune 16′	4 Sperr-Ventile
4. Violon 8′	8. Trompete 8′	6 Bälge

Umfang der Manuale: *C, D–c‴* Umfang des Pedals: *C, D–c′*

In dieser Form bestand das Werk bis zum Jahre 1898, wo es einem Umbau durch die Firma Sauer weichen mußte. Etwas verändert erscheint die Besetzung des Pedals, wo sicher ursprünglich an Stelle des Violon 8′, dem man bei Wagner sonst niemals begegnet, eine 5- oder 6fache Mixtur gestanden hat. Ferner stand wahrscheinlich für Salicional 8′ im Oberwerk eine zweite 4′-Stimme, etwa Traversflöte 4′ oder Fugara 4′.

Bis heute hat sich nur der schöne Prospekt unverändert erhalten, hinter dem sich seit dem 1936 erfolgten neuerlichen Umbau durch Orgelbauer Schuke (Potsdam) wieder ein Werk befindet, das nach barocken Dispositions- und Intonationsgrundsätzen ausgeführt ist.

Wriezen, St. Marien

Über die Geschichte der Orgel zu Wriezen unterrichtet uns, ähnlich wie bei der Berliner Garnisonkirche, eine Einweihungsschrift, die der Organist Philipp Wilhelm Stärck nach Fertigstellung des Werkes 1729 in Berlin bei Carl Gottfried Möller drucken ließ[2]. Da Originalakten über den Wriezener Orgelbau nicht mehr auf-

---

[1] Mitteilung von H. Mund.

[2] Organi/Wrizensis/Viadrini/ veteris destructi,/ et/ novi in templo majori exstructi/ descriptio./ Das ist:/ Beschreibung der alten abgerissenen,/ und in der grossen Kirchen zu Writzen an/ der Oder neu-erbauten/ Orgel./ Dabey Anfangs von Orgeln insgemein ge-/handelt, hinten aber

zufinden sind, ist diese Schrift Stärcks die einzige zuverlässige Quelle. Sie ist auch bemerkenswert wegen des einleitenden Kapitels über die Entstehungsgeschichte der Orgeln überhaupt.

Wann die erste Wriezener Orgel erbaut wurde, ist ungewiß. Man fand wohl 1729 beim Abbruch der alten Orgel, der Vorgängerin des Wagnerschen Werkes, folgende Inschrift:

> „Anno Domini 1597 hat Martin Voigt, wohnhafft zu Coburg, diß Werck gantz neu, samt allen Laden, beydes im Positiv und Werck, auch alle neue Pfeiffen gemacht, ausgenommen die Structur oben ist alleine geblieben. Die Cronen hat er auch gemacht oben auf die Thürme.“

Die Bemerkung, daß die „Structur“ geblieben ist, läßt auf eine noch ältere Orgel schließen, was auch bestätigt wird durch die weiteren Worte:

> „Gestimmet ist, durch Valent. Cellarium, Anno 1578.“

Die Disposition der vorwagnerischen Orgel lautete (nach Stärck):

Im Ober-Werck

1. Principal 8′
2. Quinta Dena 8′
3. Octava 4′
4. Hollfloete 4′
5. Seefloete 1′
6. Mixtur 7fach 1′
7. Gedackt 8′
8. Gemshorn 4′
9. Quinta 3′
10. Super Octava 2′
11. Cimbel 2fach
12. Brust-Regal 4′

Im Rück-Positiv

1. Principal 4′
2. Octava 2′
3. Super-Octava 1′
4. Cimbel 2fach 1′
5. Trompet 4′
6. Gedackt 8′
7. Quinta $1^1/_2$′
8. Klein Gedackt 4′
9. Regal 4′

Im Pedal

1. Sub-Baß von Metall 16′
2. Principal von Holtz 8′
3. Posaun von Englischen Zinn 8′
4. Cornet 1′
5. Bauerfloete 1′

Sie hatte also zwei Manuale und Pedal. Das Brustregal war an die Klaviatur des Oberwerkes angehängt. Dem Werke fehlten, dem Gebrauch der Erbauungszeit entsprechend, in der großen Oktave *Cis*, *Dis*, *Fis* und *Gis*, nach oben reichte der Umfang nur bis *a″*, ohne *gis″*. Die Manualklaviaturen besaßen merkwürdigerweise elfenbeinbelegte Unter- und schwarze Obertasten, wie die heutigen Instrumente, während der allgemeine Brauch im 17. Jahrhundert umgekehrt war. Bei dem großen Stadtbrand 1664 wären Kirche und Orgel beinahe mit vernichtet worden, blieben indes von dem Unglück verschont. Im Laufe der Zeit scheint jedoch das Werk so altersschwach und untauglich geworden zu sein, daß ein Neubau beschlossen wird.

Im Jahre 1726 wendet sich die Gemeinde an den damals schon durch seine Berliner und Brandenburger Orgelbauten vorteilhaft bekannten Meister Joachim Wagner und beginnt die Verhandlungen, die 1728 mit dem Vertragsabschluß enden. Wagners Disposition weist 31 klingende Stimmen und drei Transmissionen auf, verteilt auf drei Manuale und Pedal. Sie folge hier nach der Stärckschen Schrift:

---

von etlichen in der Orgel-Bau-/ Kunst gebräuchlichen Terminis einige Er-/klärung angehänget;/ aufgesetzt /von/ Philipp Wilhelm Stärck,/ Scholae Rectore und Organisten zu Writzen an der Oder./ Berlin, druckts Carl Gottfried Möller, Königl. privil. Buchdrucker. — Ein Exemplar befindet sich im Archiv der Marienkirche zu Wriezen.

Im Mittel- oder Haupt-Clavier	Fuß
1. Principal, Englisch Zinn	8
2. Bordun, von Metall	16
3. Rohrflöt, von Metall	8
4. Floet Traversiere, von Zinn	4
5. Octava, von Zinn	4
6. Quinta, von Zinn	3
7. Octava, von Zinn	2
8. Cornett, à *c'* bis *c'''*, von Zinn, 3fach	
9. Scharff, 5fach, von Zinn	1 1/2
10. Cimbel, 3fach, von Zinn	1
11. Trompet, von Zinn	8

Im Ober-Clavier	
1. Principal, Englisch Zinn	4
2. Gedackt *, Metall	8
3. Quintadena, Metall	8
4. Nassat, * Metall	3
5. Fugara, Zinn	4
6. Octava, * Zinn	2
7. Quinta, Zinn	1 1/2
8. Mixtur, 4fach Zinn	1

Im Unter-Clavier	
1. Gedackt, * Metall	8
2. Rohr-Flöt, Metall	4
3. Nassat, * Metall	3
4. Wald-Flöt, Metall	2
5. Octava, * Zinn	2
6. Tertia, Zinn	1 3/5
7. Siffloet, Zinn	1
8. Vox humana, von *g–c'''* Zinn	8

NB. In diesen beyden Clavieren stehen die mit einem Sternchen (*) bezeichnete 3 Stimmen zwar nur einmahl, können aber durch die neue Invention auf beyden gespielet werden.

Im Pedal	Fuß
1. Principal, Englisch Zinn	8
2. Violon, von Holtz	16
3. Quinta, von Zinn	6
4. Octava, von Zinn	4
5. Mixtur, 5fach, von Zinn	2
6. Posaune, von Holtz	16
7. Trompet, von Metall	8

In diesem Wercke sind, wie gedacht, 31 klingende Stimmen, können aber 34 darin gespielet werden, halten in sich 2829 klingende Pfeiffen und 11 Stumme."

An Nebenzügen waren, wie üblich, vorhanden: die Sperrventile, Cimbelstern, Tremulant, Schwebung für Vox humana, Kalkantenglocke, Manualkoppel, und bei dieser Orgel noch ein Paukenzug, wodurch zur Betätigung der vorhandenen Kesselpauken ein Mechanismus zwischen den Pedaltasten auf den Organisten zu bewegt wurde. Der Organist bediente diese vorgeschobenen Tasten mit den Füßen und brachte so die Pauken, die von zwei Putten geschlagen wurden, zum Erklingen.

Dieses Paukenregister gehört zur Gruppe der an vielen Barockorgeln angebrachten Spielereien wie Vogelgeschrei, Kuckucksruf uws. Wagner hat sie mit Ausnahme des regelmäßig vorkommenden Zimbelsternes sonst nur selten gebaut. Eine Besonderheit dieser Orgel war die Transmission von drei Registern im Ober- und Unterwerk. Bei Stärck heißt es S. 35:

„Da sich nun gutthätige Hertzen funden, die in Betrachtung, daß es ein vollkommener Werck würde, zum dritten Claviere beytragen, sonst aber nichts geben wolten;

So hat auch Magistratus solche offerte angenommen, insonderheit weil der Orgelmacher das dritte Clavier ohne particulaire Wind-Lade auf eine neue invention, vor wenig Kosten anzulegen, versprochen."

Die Register von Ober- und Unterwerk stehen alle auf ein und derselben Windlade, die doppelte Kanzellen und doppelte Ventile besitzt. Nur die Register Gedackt 8′, Nassat 3′ und Oktave 2′ sind vom Ober- und Unterwerk aus spielbar, alle anderen sind entweder dem Ober- oder dem Unterklavier zugeteilt. Die technische Einrichtung hat Wagner so vorgenommen, daß die drei zu transmittierenden Register doppelte Schleifen bekommen haben, so daß die Pfeifen einerseits mit den betreffenden Kanzellen des Oberklavieres, andererseits mit den entsprechenden Kanzellen des Unterwerkes verbunden werden können. Jedes dieser drei Register ist also nach Belieben jeweils entweder im Ober- oder im Unterklavier, oder auch in beiden zugleich spielbar, je nachdem, welche Registerschleife gezogen wird.

Im Laufe der Zeit erlitt die Orgel mancherlei Veränderungen der Disposition. Die einschneidendste wurde wohl 1877 durch den Berliner Orgelbauer Buchholz (Sohn) vorgenommen, der den einen Teil der Doppelwindlade des Ober- und Unterklavieres stillegte und dafür eine neue Schleiflade mit neun Registern hinzubaute, die nunmehr an das Oberklavier angeschlossen wurde. Auch veränderte Buchholz viele Register. So machte er z. B. aus Quintadena 8′ ein Gedackt 16′, aus Fugara 4′ eine Fugara 8′, aus Quinte 6′ im Pedal eine Baßflöte 8′, aus Flauto traversiere 4′ im Hauptwerk eine 8′-Flöte u. a. m. Doch vermochten die Änderungen nicht, den ursprünglichen frischen Klangcharakter des Werkes ganz zu verwischen.

In den letzten Jahren wurde, nicht zuletzt auf Grund der Erkenntnisse der „Orgelbewegung" seit etwa 1925, der hohe künstlerische und kulturelle Wert der Wriezener Orgel wieder deutlich. Das über 200 Jahre alte Werk bedurfte, vor allem im technischen Teil, einer gründlichen Überholung. So wurde 1931 die teilweise schadhafte Traktur erneuert, neue Pedal- und Manualklaviaturen eingesetzt, um die von Buchholz 1877 neugebaute Oberwerkswindlade ein Schwellkasten errichtet u. a. m.[1]. Wesentlicher jedoch war die 1936 erfolgte klangliche Wiederherstellung der Orgel in den Urzustand[2]. Die von Stärck überlieferte ursprüngliche Disposition wurde völlig wiederhergestellt[3]. Die noch vorhandenen, aber von Buchholz umgearbeiteten Pfeifen wurden in ihren alten Zustand versetzt, fehlende Register der alten Disposition nach Wagnerschen Mensuren neu angefertigt, die Wagnersche Doppelwindlade für Ober- und Unterwerk mit ihren drei Transmissionsregistern wieder in Tätigkeit gesetzt. Die Buchholzsche Windlade erhielt als Schwellwerk eine neue Disposition und wurde an das Obermanual frei ankoppelbar eingerichtet.

---

1 Durch die Firma K. Kemper, Lübeck.

2 Angeregt durch den Verfasser, dem auch die Sachberatung während der Wiederherstellungsarbeiten oblag; in ausgezeichneter Weise durchgeführt von der Potsdamer Orgelbauanstalt A. Schuke.

3 Bis auf die Vertauschung von Terz $1^{3}/_{5}$′ und Quinte $1^{1}/_{3}$′ im Ober- und Unterwerk. Jedoch dürfte die jetzige Anordnung die originale gewesen sein, wie aus den Bohrungen der Pfeifenstöcke und Pfeifenbretter zu schließen ist. Die Disposition, wie Stärck sie gibt, war eben schon vor endgültiger Vollendung des Werkes in Druck gegeben, so daß die nachträgliche Änderung erklärlich ist.

Schwerwiegend war die Umgestaltung der Stimmung auf Kammerton[1]. Die Orgel stand, wie die meisten Werke der Barockzeit, im alten Chorton, das ist einen Halb- oder Ganzton, in diesem Falle einen Halbton über der jetzigen Normalstimmung. In den Manualwerken wurde nun die gesamte Mechanik um einen halben Ton umgehängt, im Pedal die Pfeifen um einen halben Ton versetzt. Für die infolgedessen jetzt in den Manualen fehlenden Töne *C* und *D* (*D*, weil in fast allen alten Orgeln das große *Cis* fehlte) wurden neue Schleifladen gebaut und diese auf mechanische Weise mit Registratur und Tasten verbunden, die fehlenden Pfeifen neu angefertigt und den alten angepaßt. Das Pedal erhielt für den Ton *C* neue Pfeifen und für den Ton *Cis* neue pneumatische Windladen. Die neue vollständige Disposition folgt weiter unten bei Anführung aller Wagner-Dispositionen als Anhang. Die Wriezener Orgel darf nunmehr wieder als ein hervorragendes und typisches Denkmal der Orgelbaukunst des Spätbarock bezeichnet werden.

Berlin, Parochialkirche

In seltener Vollständigkeit geben die Akten der Berliner Parochialkirche ein Bild über den Wagnerschen Orgelbau[2]. Mit peinlicher Genauigkeit wurde der ganze Verlauf des Orgelbaues vom Beginn der ersten Verhandlungen bis zur glücklich erfolgten Abnahme aufgezeichnet. Vor dem Wagnerschen Werk besaß die Parochialkirche nur ein Positiv mit sechs Stimmen. Dessen Disposition ist uns überliefert durch zwei Briefe des Orgelbauers Andreas Seydel aus Lissa (Lyßa) vom August 1704 und November 1705, worin dieser Meister um Bezahlung des von ihm erbauten Positivs bittet und dazu bemerkt, sein Werkchen sei gut gearbeitet und könne bei der später zu erbauenden großen Orgel mitverwendet werden. Er schreibt:

„Die Stimmen des Positivs. Mathematice seindt diese Pileata Major, Diapason, Diapente, Disdiapason, Diapente Minor, Miscella Accuta.“

In moderner Übertragung würde das bedeuten: Grobgedackt 8′, Prinzipal 4′, Quinte $2^2/_3$′, Oktave 2′, Quinte $1^1/_3$′ und Mixtur.

Das Hauptaktenbündel ist betitelt: „Acta wegen der neu erbaueten Orgel 1730.1731.“ und gibt schon in dem Verzeichnis der 49 einzelnen Aktenstücke[3] stichwortartig den ganzen Verlauf des Orgelbaues kund.

Einzelne wichtige Stücke seien angeführt. Zunächst die Entwicklung der Disposition. Wagner reichte zuerst am 11. Juli 1730 folgende kleinere Disposition ein, der er aber kurz darauf eine größere folgen läßt, da die Gemeinde eine bessere und größere Orgel als die im Dom besitzen wollte:

„Im Haupt Werk

1. Principal 8′	5. Flöte traverse 4′	9. Scharf 5fach $1^1/_2$′
2. Bordun 16′	6. Quinta 3′	10. Cimbel 3fach 1′
3. Rohrflöte 8′	7. Octav 2′	11. Trompet 8′
4. Octav 4′	8. Cornet 3fach	

[1] Auf Wunsch des Organisten G. Marks, dessen Rührigkeit in der Hauptsache die wohlgelungene Restaurierung der Wriezener Orgel zu danken ist.

[2] Aktenstück B 39 und B 40 im Kirchenarchiv.

[3] Ein kleiner Teil der Aktenstücke veröffentlicht in: „Festschrift z. Feier d. 55jährigen Bestehens des Berliner Organisten-Vereins (Hgb. Fritz Schink)“, Berlin 1928, aber mit vielen, zum Teil sinnentstellenden Fehlern.

Im Oberwerk	Im Pedal
1. Principal 4′	1. Principal 16′
2. Quintaden 8′	2. Subbaß 16′
3. Gedackt 8′	3. Gemshorrn 8′
4. Rohrflöte 4′	4. Quinta 6′
5. Nassat 3′	5. Octav 4′
6. Octav 2′	6. Mixtur 5fach
7. Quinta 1½′	7. Posaune 16′
8. Cimbel 3fach 1′	8. Trompet 8′
9. Vox humana 8′	

Hierzu kommen 4 Bälge, 3 Sperr-Ventile, 2 Tremulanten, und 1 Calcanten Glocke. Das sind zusammen 28 Stimmen, und mit den Neben Zügen, machen es 34 Züge.“

Wagners zweiter Vorschlag lautet:

„Verbeßerte Disposition Zur Neuen Orgel in der Reformirten Parochial-Kirche

1. Im Haupt Werck

1.	Principal, Von Engl. Zinn	8 Fuß	48	Pfeifen
2.	Bordun, die 2 untersten Octaven Holtz, die andern Metall	16 ,,	48	,,
3.	Rohrflöt von Metall	8 ,,	48	,,
4.	Quintadena von Metall	8 ,,	48	,,
5.	Traverse	4 ,,	48	,,
6.	Octave, von Zinn	4 ,,	48	,,
7.	Quinta, von Zinn	3 ,,	48	,,
8.	Octav, von Zinn	2 ,,	48	,,
9.	Cornet, von Zinn a *c′* biß *c‴*	3fach	75	,,
10.	Scharff, von Zinn 5fach	1½ Fuß	240	,,
11.	Cimbel, von Zinn 3fach	1 Fuß	144	,,
12.	Trompet, Corpora von Zinn	8 ,,	48	,,

2. Im Ober Werck

1.	Principal, von Engl. Zinn, *Ds* im Gesichte, die 2 untersten Pfeiffen von Holtz inwendig	8 Fuß	48	Pfeifen
2.	Quintadena, von Metall	16 ,,	48	,,
3.	Gedackt, die unterste Octav Holtz, die andern von Metall	8 ,,	48	,,
4.	Vugara, von Zinn	4 ,,	48	,,
5.	Octav, von Zinn	4 ,,	48	,,
6.	Rohrflöt, von Metall	4 ,,	48	,,
7.	Nassat, von Metall	3 ,,	48	,,
8.	Octav, von Zinn	2 ,,	48	,,
9.	Quinta, von Zinn	1½ Fuß	48	,,
10.	Tertie, von Zinn	1⅗ ,,	48	,,
11.	Mixtur 4fach, von Zinn	1 Fuß	192	,,
12.	Vox humana, von Zinn	8 ,,	48	,,

3. Im Pedall bleibet es bey der Vorigen Disposition, Welches den Zusammen 32 klingende Stimmen sein, halten insich 1923 Pfeiffen.

4. in andern Puncten bleibet es bey der Vorigen disposition, außer daß noch 1 Balg mehr nöthig währe, wenn er in der Kammer platz hätte, oder die 4 Bälge müßen groß gemacht werden, und die Structur und außwendiger Zierath, wird wie verlanget, Sauberer gemacht, als die Zeignung weiset.

Dieses Werck alsden kostet 2400 rthlr.

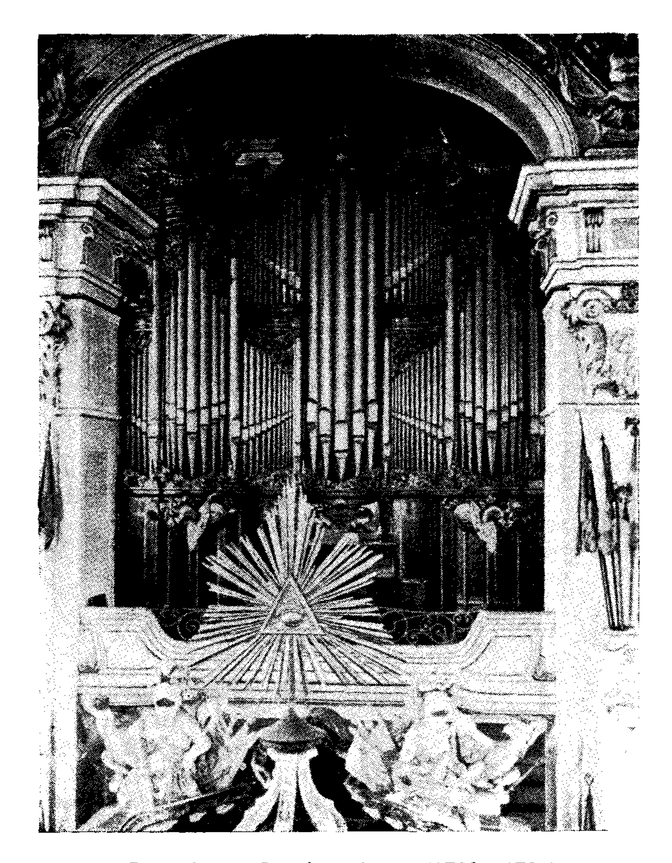
Berlin den 3. August 1730 Wagner Orgelmacher alhier“

In einem „Pro Memoria“ zeigt der Sekretär Curas[1] die Vorzüge der zweiten Disposition vor der ersten an:

[1] Der Geheimsekretär der Parochialgemeinde, Hilmar Curas, der den ganzen Schriftwechsel in der Orgelbauangelegenheit führte.

„Die Verbeßerung der zweiten Disposition der Neuen orgel bestehet darin

1. Kommen im oberwerk anstatt 4 Fuß nun 8 Fuß, also daß sich die Pfeifen 2 o. 3 Fuß höher praesentiren
2. Kommen 4 Stimmen mehr, als 1. obgedachtes 8 Fuß Principal, 2. Quintadena 16 Fuß, 3. Fugara 4 Fuß, 4. Tertia a 2 Fuß und
3. die Mixtur im ober werk ist alhier 4fach, anstatt vorhin 3fach
4. die Vox humana welche in der ersten disposition nur halb war, wird hier gantz, und bekomt also dieses Werk 263 Pfeifen mehr als das vorige
5. Das Schnitz Werk ist überall an der Seite vergrößert, wird aber durchgehends sauberer verfertiget, als die Zeichnung weiset.



Potsdam, Garnisonkirche (1730—1732)

6. Da die Breite der orgel in der ersten disposit: inclusive mit den Pfeifen 26 Fuß breit war, wird sie jetzo 27½ Fuß.
7. Die Wind Laden werden größer, und die Regierung muß auch vermehret werden.

Curas."

Der gewissenhafte Sekretär Curas holt sich nun zwei Sachverständige, den Nikolai-Organisten Lutterodt und den Domorganisten Heine, und läßt sich eingehend beraten, wie aus dem folgenden Schriftstück zu ersehen ist, wo jeweils auf der linken Seite die Fragen des Sekretärs Curas und auf der rechten Seite die Antworten der beratenden Organisten aufgezeichnet sind:

„1.

Welche von beiden Dispositionen in Ansehung der Kirchen zu erwehlen wäre?

ad 1.

Daß die Zweite Disposition recht gut eingerichtet, und dabei nichts zu erinnern wäre. Was das Schnitz-Werk anbelanget, hielten Sie von den Blindflügeln an der linkeren seite das Model Lit. A. fürs beste, und von den Capitaelen oben Lit. B. u. C. NB. Ein Bildhauer, so darüber gesprochen, ist derselben Meinung.

2.

ob die darin angegebene und aufgesetzte Stimmen sich mit ein ander accordirten, und welche Stimmen etwan daraus zu verwerfen, und was für andere hingegen an deren Stelle zu ersetzen wären?

ad 2.

Die angegebene und aufgesetzte Stimmen accordirten sich mit ein ander recht wohl, und wäre nichts daraus zu verwerfen, noch andere dafür hinein zu setzen.

3.

ob auch nicht eine oder andere Stimme, so von dem Orgel Bauer nicht eingesetzet, noch könte hinzu gefüget werden?

3.

Es wäre das Werk nach der Zweiten Disposition groß genug, in dem es eben so viel Stimmen als die Dohm Orgel hätte, zu dem kämen in der Fronte zu stehen die 4 Claves *C.D.Ds.E.* welche im Dohm von Holtze inwendig stünden.

4.

Ob der Anschlag des Preises der ersten Disposition mit dem Anschlag des Preises der Zweiten Disposition proportionirt und nicht zu hoch sey?

4.

Was die Proportion des Preises der Zweiten Disposition belanget, davon konten sie eigentlich nicht sagen, und wäre es gut daß der Orgel-Bauer eine eigentliche specification aller und jeder Zutat zu der projectirten Orgel aufsetzte, und hernach käme es auf das genaueste accordiren an.

5.

Was in Ansehung des Preises mit der Orgel im Dohm, und mit dieser Zweiten Disposition für eine proportion sey?

5.

Die Neue Orgel würde nach der Zweiten Disposition viel beßer ins Gesicht fallen und sich praesentiren, als die im Dohm, sie würde auch beßer seyn am Wehrt in Ansehung der Zutaht weilen hierinnen viele Stimmen von Zinn, die im Dohm nur Metal, und einige von Metal, die im Dohm nur von Holtz sind.

6.

ob Cammer- oder Chor-Tohn am besten wäre, und welcher am besten zu erwehlen?

6.

Cammer-Tohn wäre Zwar im Dohm, und in der Schloß Capelle[1], sonst aber nirgend in allen Brandenburgischen Landen; Er wäre Zwar anmuhtiger, aber auch vielen Zufällen der Verstimmung unterworfen; Sie hielten davor, daß Chor-Tohn hier beßer würde seyn, nicht allein in Ansehung der schon erwehnten difficultät, sondern daß die beste Pfeifen 2 bis 3 wohl müsten gekröppet werden,

[1] Gemeint ist die Kapelle des Charlottenburger Schloßes mit der im Kammerton stehenden Orgel von A. Schnitger.

wie im Dohm auch geschehen, ohngeachtet der größeren Höhe daselbst als alhier; Cammer-Tohn erforderte auch viel mehr Unkosten in Ansehung der Materialien, als Chor-Tohn.

Ihr Sentiment wegen des Orgelbauers Wagener gehet dahin, daß sie selbigen für einen tüchtigen und ehrlichen Mann erkennen, Er habe die orgel in der Garnison-Kirche wie auch in der Marien-Kirche gebauet, welche letztere so wohl construirt, daß laut seiner geleisteten Gewehr, er nach Verfließung eines Jahres, er selbige, durch zu stimmen, gehalten, Er selbiges nicht nöhtig gehabt, und von der Zeit an / welches 10 Jahre / noch nicht nöhtig gewesen ist.

G. Heyne
Ad: Lutterodt
Org: Nicolai Curas."

Man verlangt von Wagner genaueste Angaben des Preises über jede Einzelheit des Orgelwerkes. Wagner kommt diesem Ansinnen zwar nach, schreibt aber unter den aufs genaueste durchgeführten Anschlag seine Meinung über diese Zumutung:

„Da nun dieser Verlangte speciale anschlag so weit auff 2494 thlr. sich beläufft, Wobei noch nicht gerechnet ist des Maitres mühe, das gantze Werck Vorhero zu inventiren und zu concipiren, nachmahls eine Zeignung davon zu entwerffen, und währenden Bau alles auffs beste zu reguliren, zu intoniren und zustimmen; stelle es hiebey eines jeden Vernünftigen urtheil anheim, wenn ein Künstl. bey dem allen Ehrlich und redlich handelt und arbeitet, ob nicht derselbe vor solche bemühung eine erkentlichkeit zu genießen würdig sey, ohndem zum Orgelmachen viel Geduld erfordert wird, absonderl. am meisten, wenn alle Pfeiffen recht ansprechen, egall harmoniren, Klingen und Stimmen sollen. Geschweige, was sonst vor fataliteten bey währender Verfertigung eines mit so vielerley umständen verknüpten Werckes, vorfallen kan, worauff man vorhero keine rechnung machen noch wißen können, sondern es muß alles Contractmäßig gelieffert werden. Wagner"

Schon vorher hat Wagner seine Ansicht den Kirchvätern der Parochialkirche in dem Brief vom 11. September aus Templin dargelegt:

„Nachdem ich auf 3 Wochen lang von hier verreiset gewesen, finde Ev. HochEdl. schreiben nebst dem verlangten anschlag, ein jedes insbesondere zu specificiren, wie hoch es ein Orgelmacher rechnet. Nun ist es woll andehm, daß ein vernünfftiger Maitre, einen anschlag und accurate überlegung machen muß, bey Verfertigung eines Orgelwercks, ob gleich so viel und mancherley partes darzu gehören und erfordert werden, und ist es demselben in dem fall eine leichte sache, weil er weiß, was zu jeder sache gehöret, und wie das Werck, wenn es fertig ist, außehen und klingen soll, aber dajegen stelle es mir desto schwährer zu sein vor, jemandten vorhero alles, was zur Orgel, die erst gemacht werden soll, kommen wird, zu Specificiren, vorauß wer keinen begriff davon hat, noch weniger folget hier auß, wird man urtheilen können, ob dieses oder jenes von einem Maitre billig oder zu hoch oder niedrig estimirt werde durchgehends. Denn ob Ev. HochEdl. gleich das meiste angesetzet, so müßen doch darbey noch viele notata gemacht werden was zu jedem partid mit gehöret, und im anschlag mit gerechnet worden. Dahero, weil es fast nicht mögl. alles schriftl. vorzustellen, stehe bey mir an, die verlangte Specification zu übersenden, maßen besorge, daß ein Curiöser Liebhaber mehr dadurch beunruhiget, als zum abzielenden Werck dienliches profitiren möchte, ohne gründl. und Mündl. dabey gegebene instruction, werden Ev. HochEdl. mir also nicht übel deuten, wenn die verlangte Specification biß zu meiner überkunfft nach Berlin

aussetze, alsdenn dem Curiösen Liebhaber damit gern und auffrichtig dienen will, ob gleich dergleichen noch niemahls von mir praetendirt worden, so habe meinerseits kein bedencken darbey, in Vertrauen, daß die auffrichtigkeit nicht gemißbrauchet werde, maßen ich nicht jederman vorschreiben kan noch will, wie es die anschläge zu machen, erfordern, sondern sehe es an, daß man gern wißen will, wie ein Orgelwerck so zu sagen zergliedert, und bey so vielen Theilen überleget, und in Taxe gebracht werde, einen nutzen kan davon nicht versprechen, weil der gemachte anschlag schon vorhanden. Summa alles Taxirens und alles überlegen, würde woll nichts helfen oder nutzen, wenn der Maitre hernach nicht auffrichtig mit erbauung des Wercks handelte, und daßelbe nicht so verfertigte, als man es Taxirt und accordirt, maßen ja ein unterscheid in guth, beßer und allerbesten sein, was nun guth Taxirt, beßer accordirt und allerbesten nach der Verfertigung approbirt wird, da halte ich es mit.

Nebst freundl. Gruß verharre
Ev. HochEdl. MhHrn. Ergebener Wagner."

Man einigt sich aber schließlich, und der am 8. November 1730 aufgesetzte Vertrag wird endgültig am 28. Januar 1731 unterschrieben. Dessen Disposition entspricht genau der zweiten von Wagner eingereichten, nur sind im Hauptwerk das Cornett 5fach, anstatt 3fach, und die Pedalmixtur 6fach, anstatt 5fach, eingesetzt und wurden auch so ausgeführt. Das ganze Werk kostete laut Kontrakt 2100 Taler ohne, 2400 Taler mit Bildhauerarbeit.

Bedeutungsvoll nicht nur für diesen Orgelbau sind die Darlegungen Wagners an den Kirchenrat vom 1. Januar 1731, worin er für neu zu erbauende Orgelwerke im allgemeinen den höheren Chorton gegenüber dem Kammerton befürwortet. Wagner zeigt sich hier durchaus als praktisch denkender Mann, der mit den tatsächlichen Gegebenheiten rechnet:

„Meine Raisons sind niemahls, auch bey dieser Orgel in der Reformirten Parochial-Kirche nicht gewesen, daß ich nicht gerne wolte dieselbige auff Cammerthon setzen, sondern diese, daß ich niemanten darzu rathen will, weil es keinen nutzen hat, oder doch um der darzu erforderten Kosten, indem zu jeder Stimme auff $1^1/_2$ Thon größere Pfeiffen noch darzu gemacht werden müßen, dem importanten Vortheil nicht davon hat. Die Raisons sind folgende:

1. Eine Orgel wird haupsächl. in der Kirche gesetzet, um des Singens willen, damit die gemeine in Harmonie und egalen Thon erhalten, und zur andacht ermuntert werde. nun ist der Chorthon so beschaffen, daß es ein guter Baßiste sein muß, der in 8 fuß thon das große *C* mit follen Vernehmen erreichen kan, und das kleine *c'''* wird kein Discantiste erreichen, welcher 8 füßiger Thon, doch der menschlichen Kähle Conform ist. Derowegen also kein Cammerthon nöthig ist, und wenn ein Werck auf Cammerthon stehet, so muß doch damit ein lied gespielet werden in eben dem Thon, da man mitsingen kan und gebräuchl. ist, nur der Thon hat den einen andern nahmen bekommen, und wird um einen Thon oder mehr höher gespielt, oder im Chorthon so viel tieffer, so ist es einerley.

2. Wird wegen der Musik eingewant, daß man die im Cammerthon stehende instrumente, nicht so guth zu oder gegen der Chorthon stehenden Orgel gebrauchen könte, oder doch Schwierichkeiten machte, weil man immer damit $1^1/_2$ thon Transponiren müßte. Ich antworte aber darauff, daß sich auch dergleichen Schwierichkeit auff der andern seite finden, da die in Chorthon stehende instrumente, gleichfals auch so viel zu Transponiren sein gegen einer in Cammerthon sthenden Orgel. und man hat ja so viel instrumenta von der einen als andern arth, kan man also keinen vorzug haben, welcher man die Orgel gleich stimmen soll, es sey den, daß man eine Orgel oder Positiff hauptsächl. gebrauchen wolte, daß darbey meistens oder allezeit mit die im Cammerthon stehende instrumenta, solte musicirt werden, sonst ist eher erweißl. daß man ein instrument eher und mehr tieffer machen kan als höher. Dahero ich auch allezeit die neue

Orgeln etwas tieffer als Chorthon einstimme, damit die Cammerthon instrumente nicht $1^1/_2$ sondern nur auff einen thon dürffen Transponirt werden, und die Chorthon instrumente können alle um so viel auffgesetztet und tieffer gemacht werden.

3. Wird davor gehalten, daß Cammerthon gravitetischer und anmuthiger als Chorthon klinge, aber dieses ist nur eine fantasie, denn wie schon gedacht, muß doch mit der Orgel so gespielt werden, daß die Gemeine darnach mitsingen kan, folgl. in solchen thon, als die Menschl. Kähle es erfordert in der höhe und tieffe, dahero, wenn in einer Kirche 2 Orgeln stünden eine Chor- die andere Cammerthon, so könten selbige allebeide zugleich mitspielen im Singen, aber eine tieffer die andere höher den nahmen des thones nach auff dem Clavier, sonst ist kein unterscheid in der gravitet noch anmuhtigkeit, wegen der Temperatur aber währe hierbey etwas weitläufftig zu sagen, aber es komt doch entl. so herauß, daß da die thone einen andern Nahmen bekommen, auch in der Temperatur anders zustehen kommen, und einige thone in diesen beßer oder schlechter als im andern sind, aber auff beiden seiten ist kein Vorzug, weil jedes doch so viel guthe und schlimmere thone oder Accorte nach einer Temperatur beköınt, aber Mündl. kan hiervon dem, so die Temperatur inne hat, mit mehreren gedienet werden. Die

4. Raison ist, warum ich nicht darzu rathen wollen, daß die Orgel in der Reformierten Parochial-Kirche auff Cammerthon gesetzet würde, weil kein übrig hoher raum darzu vorhanden, und es beßer ist, daß der 16 füßige Principalbaß von groß *C* an nach Chorthon in der fronte stehet, als wenn man nach Cammerthon 1 oder 2 größere Pfeiffen um mangel der höhe nicht in der fronte bringen könte, und hernach die Stimme als ein Principal doch nicht föllig in der fronte zusehen währe, und so auch in den andern Principalen.

5. Was das andere so verlanget wird, zubeantworten anlanget, so ist überhaupt nöthig, daß die Dohm Orgel wieder gantz durchgestimmet werde, hauptsächl. aber sind die Rohrwercke darin sehr zu Curiren, weil selbiger viel in der ansprache langsahm sind, auch in der Stimmung nicht dauren, sondern von einer kleinen Veränderung des Wetters sich verstimmen, auch in oder währenden gebrauch sich verändern, welches so ich daran Handlegen solte, abhelffen muß, wozu auch auff Verlangen hoffnung gegeben habe, bey gelegener Zeit es zuübernehmen.

Obengeführte Raisons, verhoffet ein genügen gethan zuhaben vor jetzo hiermit

Berlin, den 1. Jannuaris 1731 Wagner."

Im weiteren Verlauf des Baues trifft Wagner der schwere Vorwurf, zu den Bälgen schlechtes Holz verwendet zu haben. Der Meister jedoch weist diese Anschuldigung als Verleumdung zurück und trifft deren Urheber mit gerechtem Spott. Die Gemeinde zieht zur Sicherheit den „geschworenen Tischer Schultheis" als Sachverständigen hinzu, der durch sein günstiges Urteil Wagners verletzte Ehre in vollem Umfang wiederherstellt.

Im September 1732 ist der Orgelbau vollendet, und die Sachverständigen Organisten Heine und Lutterodt werden wiederum eingeladen, das neue Werk zu „examinieren" und „dem Orgelbauer abzunehmen". Der Befund der am 22. September erfolgten Abnahme wird in einem Bericht niedergelegt, woraus hervorgeht, daß Wagner einige über den Vertrag hinausgehende Mehrleistungen ausgeführt hatte. Wagner versäumt daher auch nicht, die Kirchväter darauf aufmerksam zu machen:

„Zur Reformirten Parochial-Kirche.

Hoch Ansehnliches Presbyterium.

Ich habe nunmehro die Orgel überliefert und welchergestalt sie befunden, erhellet aus dem attestato derer Herrn Examinatoren, daß nemlich ich dieselbige in folgenden Stücken, damit sie vor der Orgel im Dohm den Vorzug habe, über den Contract vermehret und vergrößert, als

1. Im Principal a 8 fuß im Oberwerck, habe die 2 größeste Pfeiffen *C.D.* welche nur von Holtz accordirt, noch von Engl. Zinn mit in die fronte gebracht.
2. Habe noch mehr als ein Dutzent Pfeiffen in die 2 kleine Blindflügel oben, welche in der Zeignung nicht angedeutet waaren, in die fronte gebracht, welches ein beßeres Ornament giebet.
3. Im Pedal habe an statt des veraccordirten Subbaß a 16fuß von Holtz, ein Violon von 16 fuß, welcher noch einmahl so groß, und verfolgl. vielmehr Holtz und Arbeit als jener erfordert hat, also daß ich in allen Stücken getrachtet, und es auch dahin gebracht habe, daß sie für der im Dohm den Vorzug habe.

Ergehet dannenhero mein gehorsames Ersuchen zu belieben, daß mir nicht allein der Rest, so ich noch zu fordern habe gezahlet werde sondern auch wegen der obspecificirten Verbesserung, welche auffs wenigste 65 thlr. mir kostet, dero Generosite nach, in einen Recompens, wodurch der Herr Doctor Elsner mich ofters encuragirt, Hochgeneigt gemäßig zu laßen, auch daß die Orgel zum Contentement der sämtlichen Herrn Ältesten und Vorsteher mehr als den Contract gemäß geliefert worden, der gewohnheit nach, ein attestatum zuertheilen ich bin übrigens Meiner HochgeEhrten Herrn Ergebener
Berlin, d. 24. Sept. 1732. Diener: Wagner, Orgelmacher".

Als er erfährt, daß man seinen Ausführungen kein Gewicht beilegt, wiederholt er seine Vorstellungen in dringlicherer Weise in einer zweiten Eingabe. Der Erfolg ist, daß ihm zwar nicht 65 Taler, wie verlangt, aber doch immerhin 30 Taler „diskret" übergeben werden.

Das kleine Positiv, das vor dem Wagner-Werk in der Parochialkirche stand, wurde nach langem Hin und Her für 35 Taler von dem Prediger Fuhrmann für das Waisenhaus angekauft. Ursprünglich sollte Wagner das Positiv bei dem Orgelneubau in Zahlung nehmen, hatte sich auch dazu bereit erklärt, war aber schließlich durchaus damit einverstanden, daß die Kirchengemeinde den Verkauf selbst besorgen wollte, wie aus folgender Aufzeichnung des Sekretärs Curas hervorgeht:

„Der Orgelbauer H. Wagener, hat zwar auf mein Andringen f. 40 T. es anzunehmen versprochen, nicht aber ohne difficultät, sondern mir und der Kirche zu gefallen, hat er sich dazu verpflichtet; Kan es die Kirche an jemans anders anbringen, wird es ihm sehr lieb seyn, maßen wegen dergleichen wohl bei ihm nachgefraget werde, aber er muß es doch allenthalben, weil Er keine beständige Wohnung hat, herumschleppen."

Aufschlußreich ist hierbei der Hinweis, daß Wagner keine beständige Wohnung hatte.

Von der Parochialkirchenorgel Wagners hat sich bis heute auch nur das Gehäuse erhalten, während der innere klingende Teil mehrfach verändert und erneuert wurde, zuerst Mitte des 19. Jahrhunderts durch den Berliner Orgelbauer Buchholz, dann Anfang dieses Jahrhunderts durch die Firma Sauer. Ein abermaliger Umbau in jüngster Zeit, 1936/37 durch die gleiche Firma ausgeführt, brachte das Werk zusammen mit einer schon 1935 neugebauten Chororgel auf insgesamt 60 Stimmen.

Brandenburg, St. Gotthard

Die Erbauung der Orgel in der St.-Gotthard-Kirche zu Brandenburg geht zurück auf die Jahre 1736/37. Der Vertragsentwurf ist nur teilweise erhalten[1].

---

[1] Im Kirchenarchiv Aktenstück: IV, Nr. 4: „Von Bau u. Reparaturen der Orgel in der Gotthards Kirche de 1735 u. 1754".

Er bringt die Disposition mit genauen Angaben von Anzahl und Material der Pfeifen, Umfang der Manual- und Pedalklaviatur, Stimmung (Chorton), Nebenzügen usw., wie üblich. Die Disposition folgt hierunter mit einigen weiteren Angaben über Verwendung alten Materials:

„. . . Anfänglich wird Herr Wagenern die alte Orgel, mit allem darin befindlichen Metall und allen brauchbah. Materialien zu seiner gäntzlichen Disposition und Gebrauch übergeben und weil das alte Zinn und Metall zum Theil noch brauchbar, so wird das beste davon nach neuer Mensur zugeschnitten und wieder gelöthet, im übrigen aber daß Er das gantze Werk, neu und untadelhaft mit folgenden Registern anfertigen solle und wolle.

1. Im Haupt Werk

1.	Principal von Englischen Zinn helle poliret	8 Fuß	48 Pfeiffen
2.	Bordun die unterste Octav von Holtz die andern von Metall	16 „	48 „
3.	Rohr-Flöte von Metall	8 „	48 „
4.	Quinta Dena von Metall	8 „	48 „
5.	Octav von Zinn	4 „	48 „
6.	Quinta von Zinn	3 „	48 „
7.	Octav von Zinn	2 „	48 „
8.	Cornet von Zinn a *c'* bis *c'''*	3fach	84 „ (?)
9.	Scharff von Zinn 5fach	$1^1/_2$ Fuß	240 „
10.	Cimbel von Zinn 3fach	1 Fuß	144 „
11.	Wald-Flötte von Zinn	2 „	48 „
12.	Trompet, Corpora von Zinn	8 „	48 „

2. Im Ober Werk

1.	Principal von Englischen Zinn helle poliert	8 Fuß	48 Pfeiffen
2.	Gedackt, die unterste Octav von Holtz, die andern von Metall	8 „	48 „
3.	Octav von Zinn	4 „	48 „
4.	Vugara von Zinn	4 „	48 „
5.	Rohr Flöte von Metall	4 „	48 „
6.	Nassat von Metall	3 „	48 „
7.	Octav von Zinn	2 „	48 „
8.	Tertie von Zinn	$1^3/_5$ Fuß	48 „
9.	Quinta von Zinn	$1^1/_2$ „	48 „
10.	Mixtur 4fach von Zinn	1 Fuß	192 „
11.	Vox humana a *c'* bis *c'''* von Zinn	8 „	48 „

3. Im Pedal

1.	Principal von Englischen Zinn a *Ds* bis *d'* NB. Die 2 untersten claves von Holtz, offen	16 Fuß	26 Pfeiffen
2.	Subbaß von Holtz	16 „	26 „
3.	Gembß Horn von Zinn	8 „	26 „
4.	Quinta gedackt Metall	12 „	26 „
5.	Octav aus Zinn	4 „	26 „
6.	Mixtur 5fach aus Zinn	2 „	130 „
7.	Posaune, Corpora von Holtz	16 „	26 „
8.	Trompet, Corpora von Metall	8 „	26 „

An Nebenzügen waren vorhanden 3 Sperrventile, 2 Tremulanten, 1 Zimbelsternzug und Kalkantenglocke. Das Werk bekam vier große Bälge; es war im Chorton gestimmt.

In einem weiteren Schriftstück, „monenda" überschrieben, heißt es, die neu zu erbauende Orgel koste über 2000 Taler, und dafür könne ein drittes Manual verlangt werden, eventuell das noch brauchbare Rückpositiv der alten Orgel.

Da die Katharinenkirche in der Neustadt auch eine dreimanualige Orgel besitze, sei das der „conformität“ halber angebracht. Hierzu ist es aber offenbar nicht gekommen, denn das Werk wurde zweimanualig mit 31 Stimmen errichtet. Es bestand ziemlich unverändert bis zum Jahre 1905 und wurde dann von Sauer gänzlich umgebaut. Der schöne Wagner-Prospekt ist noch heute unversehrt erhalten.

Magdeburg, Heiligegeistkirche

Die mit dem Jahre 1694 beginnenden Orgelakten der Heiligegeistkirche zu Magdeburg[1] geben uns nicht nur über die Wagnersche Orgel, sondern auch über deren Vorgängerin, ein Werk des berühmten Arp Schnitger, genaue Auskunft. Schnitger baute hier in den Jahren 1694/1698 ein neues Orgelwerk. Die Disposition ist heute noch von großem Interesse und lautete nach dem Vertrag aus den Akten:

„Disposition

derer in die neu zu verfertigende Orgel bey alhiesiger Kirchen zum Heil. Geist verabredeten Stimmen und anderer Behörungen.

Ins Manual-werck

1. Principal	8 Fuß von klaren Zinn, *F* ins Gesicht *C D E* gedackt.
2. Bordun	16 Fuß von der alten 8füßigen Octave.
3. Quintadehn	8 Fuß neu.
4. Holflöte	4 Fuß neu.
5. Octave	4 Fuß neu.
6. Octave	2 Fuß alt.
7. Rauschpfeife	3fach alt.
8. Mixtur	4, 5, 6fach.
9. Trommete	8 Fuß neu.

Ins Brustwerck

1. Principal	4 Fuß neu, klar Zinn, wohl auspoliert.
2. Gedackt	8 Fuß alt.
3. Flöte	4 Fuß alt.
4. Nassat	3 Fuß neu.
5. Spitzflöte	2 Fuß neu.
6. Octav	1 Fuß alt.
7. Scharff	4fach.
8. Dulcian	8 Fuß.

Dies Clavier zum Brustwerck ist so anzulegen, daß, weiln es bey der Music zu gebrauchen, ohne Beschwerde der Hände darzu zu kommen.

In die beyden Baß-Laden

1. Principal	8 Fuß neu klahr Zinn.
2. Untersatz	16 Fuß alt.
3. Octav	4 Fuß neu.
4. Gedackt	8 Fuß alt.
5. Mixtur	4, 5, 6fach.
6. Nachthorn	2 Fuß von dem, was beym Gedackten überbleibet.
7. Posaune	16 Fuß neu.
8. Trommete	8 Fuß neu.
9. Cornet	2 Fuß neu.

NB wobey zu bemerken, daß die alten Stimmen ausgeliefert, Hierzu Vier neue Schleif-Windladen, Drei Ventile, Zwei Tremulanten, Vier Bälge à 8 Fuß lang und 4 Fuß breit, neue zugängliche Canähle und Windröhren, alles von trocknem guten Eichen Holtze, zwey Clavier von Groß *C,D,E,F, Fis, G, Gis,A, B,H* usqu/*c'''*; Ein neu Pedahl von Groß *C,D,Dis,E,F,Fis,G,Gs,A,B,H* us/3 *d'*; neue Angehänge und Federn, alles

[1] Aktenstück: C 1 im Kirchenarchiv.

von Messing; Neue Abstracten und Registraturen, die Principalen alle von dem besten Zinn wol ausgepoliert; und das einwendige Pfeiffwerck, so neu gemachet wird, auf 1000 Pf. Bley 300 Pf. Zinn

Arp Schnitger
Orgelmacher."

Besonders lehrreich ist es, daß Schnitger hinter den Stimmen vermerkt hat, ob sie neu angefertigt oder aus dem alten Werk übernommen wurden. So machte er z. B. aus einem der beiden alten übernommenen Manualgedackte 8′ zwei Pedalregister, nämlich Gedackt 8′ und Nachthorn 2′. Das Werk wurde für den außerordentlich geringen Preis von 650 Talern erbaut und im Sommer 1698 von den Magdeburger Organisten Jakob Hasse (Dom) und Johann C. Graff (Johanniskirche) geprüft und für gut befunden. Jedoch muß das Werk den Ansprüchen bald nicht mehr genügt haben, denn 1737 wird es nach einigen Verhandlungen für 600 Taler an die Gemeinde Groß-Quenstedt bei Halberstadt verkauft.

Nun wendet man sich zur Beschaffung einer neuen großen Orgel wieder an einen großen Meister, den damals berühmten Joachim Wagner und schließt mit ihm am 20. November 1737 folgenden Vertrag:

„Zu wißen, denen so daran gelegen, daß zwischen Hr. Joachim Wagenern Bürger und Orgelbauer in Berlin wohnhaftigen an einem, und dann denen H. Hl. Aeltesten und Kirch-Vätern der Kirche zum Heiligen Geiste in Magdeburg am andern Theile nachstehender Contract über eine neu anzufertigende Orgel, nach vorheriger genugsamer Überlegung und Verabredung geschloßen, und folgendermaßen schriftlich verfaßet worden.

Vorwohlgedachter Hr. Wagener verspricht an auch gedachte Kirch-Vatern an der Kirche zum Heiligen Geist alhier Ein gantz neu Orgel-Werck mit Zubehör und Wind laden anzufertigen, und in completen guten Stande darzustellen, nach den hierbey nachzufügenden Riß und bereits angeschloßenen Disposition, welche insonderheit zum Grunde gesetzet wird, dergestallt, daß alles nett und sauber auch untadelhafft befunden werden soll, wie dann Hl. Wagener alle Tischler und Bildhauer Arbeit und alles übrige, was zur An- und Einrichtungen dieses Orgelbaues gehöret auff seine Conto nimmt, auch den Transport derjenigen Sachen, so er außer Magdeburg gießet oder anfertiget, auf seine Kosten besorget. Das Pfeiffwerk insgesamt, so ins Gesicht stehet, soll von dem besten Englischen Zinn ohne Zusatz geliefert werden. Die innwendigen Pfeiffen aber werden in Probe Zinn geliefert und wird ZEhn Centner Zinn mit einem Centner Bley versetzet. Die metallene Pfeiffen aber sollen dreylöthig seyn, übrigens aber alles nach der Disposition eingerichtet werden, die Zeit darinnen sind längstens Zwey-Jahr, und zwar auf Weyhenachten Anno 1739. Kan aber H. Wagener noch eher damit fertig werden, so ist es den Kirchen Collegio desto angenehmer.

Das Kirchen Collegium verspricht dagegen dem H. Wagener vor praestation dieses Werks nach dem Riß, Disposition und Contract zu entrichten 3400 Thlr. oder Dreytausend vierhundert Thaler, als so hoch beyderseits Contrahenten in der Summe einig worden.

Die erwähnte „bereits angeschloßene Disposition", die nach der Berliner Garnisonkirche Wagners zweitgrößte bleiben sollte, lautete:

„Disposition zur neuen Orgel in der
Heil. Geist Kirche allhier

Im Hauptwerck

1.	Principal von Engl. Zinn	8 Fuß
2.	Bordun der Baß von Holtz Discant metall	16 Fuß
3.	Rohrfloite von Metall	8 Fuß
4.	Viola d Gamba von Zinn	8 Fuß

5.	Floite Traversiere von Zinn	4 Fuß
6.	Octava von Zinn	4 Fuß
7.	Spitzfloite von Zinn	4 Fuß
8.	Quinta von Zinn	3 Fuß
9.	Octava von Zinn	2 Fuß
10.	Cornet 5fach a c' biß c''' von Zinn	
11.	Scharff 6fach von Zinn	auß $1^1/_2$ Fuß
12.	Mixtur 4fach von Zinn	1 Fuß
13.	Fagott von Zinn	16 Fuß

Im andern Clavier

1.	Principal von Engl. Zinn	8 Fuß
2.	Quintadena von Metall	16 Fuß
3.	Gedact die unterste Octav Holtz die andern von Metall	8 Fuß
4.	Salicinal von Zinn	8 Fuß
5.	Octava von Zinn	4 Fuß
6.	Vugara von Zinn	4 Fuß
7.	Quinta von Zinn	3 Fuß
8.	Octava von Zinn	2 Fuß
9.	Waldfloite von Zinn	2 Fuß
10.	Mixtur von Zinn	auß $1^1/_2$ Fuß
11.	Trompet der Baß Metall Discant Zinn	8 Fuß
12.	Hautbois von Zinn	8 Fuß

Im dritten Clavier

1.	Principal von Engl. Zinn	4 Fuß
2.	Gedact die unterste Octav von Holtz die andern von Metall	8 Fuß
3.	Quintadena von Metall	8 Fuß
4.	Rohrfloite von Metall	4 Fuß
5.	Nassat von Metall	3 Fuß
6.	Octav von Zinn	2 Fuß
7.	Quinta von Zinn	$1^1/_2$ Fuß
8.	Tertia von Zinn	$1^3/_5$ Fuß
9.	Siffloite von Zinn	1 Fuß
10.	Cimbel 3fach von Zinn	auß 1 Fuß
11.	Vox humana à g biß c''' von Zinn	8 Fuß

Im Pedahl

1.	Principal von Engl. Zinn	16 Fuß
2.	Violon von Holtz	16 Fuß
3.	Quinta von Metall	12 Fuß
4.	Nachthorn von Metall	4 Fuß
5.	Gemshorn von Zinn	8 Fuß
6.	Octav von Zinn	4 Fuß
7.	Mixtur 6fach von Zinn	auß 2 Fuß
8.	Posaune Corpora von Holtz	16 Fuß
9.	Trompett Corpora von Metall	8 Fuß
10.	Cleron Corpora von Zinn	4 Fuß

Diese 46 Klingende Stimmen halten in sich 2915 Pfeiffen und erfordern 6 große Bälge, welche benebst denen höltzernen Pfeiffen von Kiefern Holtz gemacht, und die Bälge mit Roßadern gut verwahret werden.

Hier zu Kommen noch ferner

Erstl. 4 Sperr Ventile. Tremulant Schwebung Register zu 2 Sonnen, und Calcanten Glocke.

2tens Die Manual Clavire werden von schwartz Ebenholtz mit Helfenbein belegten Semitonien verfertiget, und gehen von *C.D.Ds* biß *c'''*. Das Pedahl gehet von *C.D.Ds.E* biß *d'*.

3. Die Wind Laden werden von guten Eichen Holtz gemacht, die Federn dazu benebst wellen-stifften, Stim Krücken und Angehänge zur Abstractur von Meßingen Draht.

Nach dieser Disposition die Orgel zu verfertigen und außer die Mahlerey zu liefern wie diese alte Zeichnung ohngefähr andeutet und Künftig die neue anzeigen wird, ist man

mit einander accord worden, um und vor 3400 Thlr., auch nehme den Transport über mir, vor Zoll, Logiament währenden auf setzen, Holtz und Kohlen zum löhten, und ein Calcant nebst benöhtigter Zimmer und Mauer Arbeit sorget das Kirchen Collegium.

(Siegel) Joachim Wagner."

Wagner hat offenbar den von der Gemeinde im Kontrakt ausbedungenen Termin für die Fertigstellung des Neubaues, nämlich Weihnachten 1739, nicht einhalten können, denn die Orgel wurde erst Anfang August 1740 abgenommen, und zwar von dem damaligen Domorganisten Georg Tegetmeyer und vom Johannisorganisten Christian Friedrich Rolle. Das Abnahmeprotokoll dieser beiden Organisten ist überaus gewissenhaft, ja fast kleinlich abgefaßt und gibt in seinem Wortlaut eine ganz genaue Beschreibung des Verlaufes einer eingehenden Orgelprüfung. Es folge hier als Beispiel, wie in damaliger Zeit eine Orgelabnahme vor sich zu gehen pflegte.

„Abnahme-Protokoll.

Nachdem Ein Hochlöbl. Kirchen-Collegium der christl. Gemeinde zum Heil. Geist uns beyde unterschriebenen berufen, das in besagter Kirche von Herrn Wagnern berühmten Orgel-Bauers neu erbaute Werk zu examiniren, und der Wahrheit gemäß einen Pflichtmäßigen Bericht da von abzufaßen, wir uns auch obbemeldete Zeit/:war der Freytag vor den 9. Trinit.:/frühe um 8 Uhr eingefunden; So ist hier von folgendes ergebenst zu melden:

Erstl. haben wir dasjenige, was in der Disposition befindlich alles genau und wohl durchgelesen, die äußere Structur betrachtet doch nur in Ermanglung des Rißes, darauf sind wir ins Orgel-Werk selbst hinein gegangen, und haben von unten bis oben hinaus das gantze Eingebäude besehen, als nemlich die Wind-Laden im Pedal, Manual, und beyden andern Claviren, die darinnen befindliche Ventile, daran hangende Säckgen, Abstract- und Registraturen, samt denen Wellenbretern und gantzen Anlage, was zu dem Regier-Werke gehörig, das Pfeiff-Werk, was vom Englischen Zinn, Probe-Zinn, Metall und Holtze gemacht, deren Stärke, accuratesse, schöne und saubere Löthung, und alles, was zum Kern-Pfeiff-Werk gehörig, so wohl offenen als gedäckte, ingleichen die Rohr-Werke, deren Mund-Stücke und an denenselben gehörige Krücken, Zungen, Stiefeln, und was dem Zugehörig. Alles obige genannte ist von uns der gestalt gut befunden worden, daß wir an allen nichts aus zu setzen gefunden, vielmehr haben wir den großen Fleiß, acurateße und das rendlich und saubere Abstimmen den Meister Zum Ruhm preisen und loben müßen, welche saubere Arbeit man in wenigen neuen Orgeln also findet. Wie wir nun alles nach allen Vermögen betrachtet, verfügten wir uns zu denen, und besahen erstlich den Ort, als die so genannte Balg-Cammer, und befunden, daß darin kein Regen, Schnee noch Sonnen-Hitze kommen kann, welches sehr gut, und das der Ort nicht eben feuchte und dumpfig, welches denen Bälgen schädlich. Die Bälge wurden nach ihrer Lage, nach ihrer Güte besehen, waren von guten Holtze gemacht, thaten sich wohl auf, hatten einen leisen, sanften, langsamhebenden doch schnell in sich ziehenden wohlhaltenden Wind, schütterten und Knarrten nicht, waren, so viel man sehen konnte, wohl beledert, mit dem Gewichte wohl aequirt und wohl zu treten. /:Bloß an dem Wage-Balken waren noch einige starke Band-Eisen nöthig, denselben recht zu befestigen, damit er sich nicht bewege von denen calculatur clavibus, welches auch so fort versprochen, da vor zu sorgen:/ Die Canaele an denenselben hatten ihre ordentl. Weite, waren feste aneinander gefüget, und hielten den Wind gut, Weiter konte man von der Güte der Bälge und Canaele nichts mehr fordern. Endlich war nöthig was das Auge nicht wargenommen, das gehöre zu Hülfe zu nehmen, da sich denn alles, was annoch verborgen deutl. offenbahren muß. gingen dahero vor die Clavire, nahmen Zuerst das Pedal vor, und zwar das Principal 16 fuß, so dan alle Stimmen durch, wie sie auf der Lade stehen, und in der Disposition befindlich, so wohl Kern oder Labial Pfeiffen,

als auch Rohrwerke, höreten jeder Pfeiffe Intonation, schnelle und reine Ansprache, da wir damit fertig, nahmen wir jedes Clavier besonders, machten da selbst auch den Anfang vom Principal 8 fuß und folgends aller auf selbiger Lade stehende Klingende Stimmen, und also verfuhren wir mit dem Ober- und Unter-Claviere. Was nun Theils an der reinen, Theils an der schnellen Ansprache zu erinnern war, dasselbe wurde so fort von dem Maitre herausgenommen, besehen und corrigirt, so daß wir wohl sagen mögen, daß jede Stimme nach seiner Natur und Beschaffenheit seine gehörige gravitaet, gute und reine Intonation habe.

Die Temperatur anlangend, haben wir genau examirt und befunden, daß solche nicht nach der alten Praetorianischen/ :wie hier und anders wo leider in allen großen Orgeln befindlich:/ sondern nach der neuen Art ein gericht, so, daß man aus allen Tonen und Semitonien wohl spielen kann.

Zuletzt haben wir die Stimmen im Manual und Pedal noch ein mahl durch genommen, und probiret, ob auch alle Stimmen reine seyn, in gleichen die wohl angelegten 2 schönen Coppeln besehen, welche man commode mitten im Spielen kan an- und abziehen. Damit man aber des gantzen Werckes Vollkommenheit recht ersehen und wahr nehmen möge, haben wir Beyde das Volle Werck mit allen Stimmen u. Beyden Coppeln, und so dann besonders mit einzeln Stimmen angegriffen, exercirt und probirt, ob es etwa Windstößig, schlucken und schwanken mochte, oder in solchen schwinden tractiren etwas behangen bleiben und heulen möchte; Allein zu jedermannes Bewunderung und Approbation hat es sich so gehalten, daß das Werck selbsten den Meister lobe. Gott lasse dasselbe zu seinem Lobe Viele und endliche Jahre in dieser Gemeinde erschallen, und behüte es vor allen Schaden. Ein Hochlöbl. Kirchen-Collegium aber wolle Gott noch Viele und späte Jahre im Seegen und Wohlergehen erhalten. Es empfehlen sich zu fernern angenehmen Diensten Beyde zu diesen neuen und schönen Orgel-Werk beruffene Examinatores

Magdeburg den 14 August 1740 — Christian Friedrich Rolle, George Tegetmeyer."

Von dieser Wagner-Orgel steht heute auch nur noch das schöne Barockgehäuse; die im Weltkrieg beschlagnahmten Prospektpfeifen sind noch nicht wieder ersetzt. Das innere Werk wurde schon 1873 ganz neu gebaut, mit Verwendung einiger alter Stimmen.

Angermünde, St. Marien

Die Akten über den Angermünder Orgelbau[1] sind kulturgeschichtlich bemerkenswert durch das Eingreifen der königlichen Behörde. Aus den Schriftstücken geht hervor, daß der damals amtierende Organist Stephan Christian Stiller sich mit der ganzen Energie eines von seinem guten Vorhaben überzeugten Mannes für den Orgelneubau einsetzt, dabei aber bei seinem vorgesetzten Probst keinerlei Verständnis findet und deshalb seinem Unmut in einer Eingabe an den König Luft macht. Er legt darin die Angermünder Verhältnisse dar und bittet um Abhilfe.

„Allerdurchl. . . .[2]

Ich habe zu öftermahlen Erinnerungen wegen des Orgel Baues in der hiesigen Kirchen bey dem Magistrat und praepositio gethan, und ists noch neulich geschehen, wie aus beyliegendes zu ersehen. Ich beKomme aber Keine Resolution. Magistratus möchte wohl/ :wie ich mündl. vernommen, gerne dazu schreiten, weil der Probst aber der Musique

[1] Unsigniert und zum Teil nur in zeitgenössischen Abschriften vom Verfasser aufgefunden.

[2] Die Anrede des Königs ist in dem folgenden, nur abschriftlich erhaltenen, Schriftstück gekürzt.

feind ist, will er sich dazu nicht verstehen, daß alte Orgelwerk ist nunmehro in solchen stande daß ich es ehestens werde müßen stehen laßen. Es ist schon vor meiner Zeit Anno 1714 den 12. April deßhalb im Commißions Abschied er Kandt worden! Weil Kirchen-Sparr-Thurm und Orgel Bau Keinen anstand leyden, so soll selbiger fordersamst vorgenommen werden, 2. Stücke seynd davon schon vor einigen Jahren im Stande gebracht worden, der Orgel Bau aber bleibet liegen, der Praepositus der ist nur bedacht wie er die Probstey tägl. aufs beste von den Kirchen Geldern bauen läßet, daß er auch nur Geld aus der Kirchen zu seinen vielen Proceßiren hernehmen kan, Im 1715. Jahre um Michaelis, war der Raths-Hr. Wichleben willens, und wollte zum Orgel Bau, 100 thlr. geben, der Praepositus wolte solches Geld nicht dazu annehmen, sondern er wolte es anders wozu gebrauchen, da aber Wichleben solches hörete, daß es nicht solte emploiret werden, hat er die 100 thlr. nach seiner heymat außerhalb Landes in der Kirche geschenket, heißet daß nun wohl vom Praeposito der Kirchen bestes zu suchen. Da man noch den berühmten Orgel Bauer Wagenern im Lande auf der Nähe hat, so habe mich zu dem hochwürdigen Consistorio wenden müßen, mit allerg. Bitte an E. KMl. weil der Orgel Bau höchstnöthig, Sie wollen dem Magistrat und praepositio Ex officio nachdrückl. anbefehlen, daß sie dem Orgel-Bau fordersamst beförderl. seyn und dabey dahin sehen, daß solcher von einem tüchtigen und berühmten Meister erbauet werde. Damit die Kirche in Keine vergebl. Kosten wie leicht geschehen Kan, wie man auch Exempel genug hat./ gesetzet werde. Ich will keine Verantwortung haben, wann ich solte das alte verdorbene Werk müßen stehen laßen. Es Harmoniret das man sich die Ohren dafür zu halten muß, ich Kann die Starke Gemeine im Thon nicht mehr damit halten, das Werk ist über 200 Jahr alt die Kirche ist in dem Stande daß sie schon den Anfang damit machen Kan, wann nur die ausstehenden alten Schulden beygetrieben werden, auch hat die Kirche Jährl. von denen 30. hufen Landes, Campen, Gärten und Wiesen ein gutes einkommen, wann nur nicht Praepositus davon so viel zum Proceß anwendete. Ersterbe

E. KMl. allerunthe.

Angermünde — Stephan Christian Stiller.
d/30. Oct. 1730 — Organiste hieselbst."

Stiller scheint mit seinem Bittgesuch zunächst Erfolg gehabt zu haben, denn am 14. Dezember 1730 wird dem Magistrat folgendes Antwortschreiben des Königs „insinuiret":

„Von Gottes Gnaden Fridericus Wilhelm König in Preussen. Margraf zu brandenburg, des heyl. Röm. Reichs Ertz: Cämmerer und Churfürst.

Unsere Gruß zuvor, Würdiger, Andächtiger, Liebe und Getreue; Was der Organiste zu Neu:Angermünde Stephan Christian Stiller wegen der schadhaften Kirchen:Orgel daselbst allerunterthänigst angezeiget, das ersehet ihr auß dem Einschluß außführlich. Weilen nun schon in anno 1714 erkandt worden, daß der Orgel:bau ohne anstandt vorgenommen werden solte; So befehlen wir euch hierdurch in Gnaden und alles Ernstes, zum bau der Orgel ohnverzüglich zu schreiten, und dahin zu sehen, daß solche durch einen tüchtigen Orgel:bauer angefertiget werde, allenfalß aber habet ihr hiervon an Unser Consistorium zu fernerer Verordnung flichtmäßig zu berichten. Daran geschieht Unser Wille. Gegeben zu Berlin, den 2. Decemb. 1730.

(Unterschrift)"

Unterm 20. August 1731 geht nochmals ein vom Bürgermeister und mehreren Ratsherren unterzeichnetes Gesuch an den König mit ausführlichen Angaben über die Umstände des Neubaues. In diesem Gesuch heißt es gegen Ende:

„Ist also unser allerunthst. ohnmaßgebl. gutachten, da anitzo, der Berühmte Orgelbauer Wagener zu Berlin annoch am Leben, und letzthin zu Templin, Freyenwalde, Wrietzen u. Stargard ein gutes orgelwerk erbauet hat, zu deßen aufbau zu schreiten . . ."

Das Ergebnis ist ein königliches „Decretum“ vom 4. September 1731:

„Referentes haben mit dem Orgel-bauer Wagener einen Contract hierüber zu treffen, und solchen zur approbation anhero einzuschicken, Sie müßen aber die Orgel nicht größer anlegen laßen, alß solche in Ansehung der Kirche und der Gemeinde nöthig ist. Ratione der hierzu geschenkten vom Probst aber nicht angenommenen 100 Rthlr. soll dessen verantwortung erfordert werden.“

Am 10. September trifft Wagner in Angermünde ein. Der Bürgermeister lädt den Probst Bärensprung am 11. September zur Konferenz über den Orgelbau und Vertragschluß ein. Der Probst bleibt der Zusammenkunft aber fern, und man schließt mit Wagner einen vorläufigen Vertrag. Wagners hierzu gehöriger Dispositionsentwurf lautet:

„Disposition zur Neuen Orgel so in der Kirche zu N.-Angermünde soll erbauet werden.

I. Im Haupt-Manual

1.	Principal von feinen Englischen Zinn	8 fuß
2.	Bordun die 2 untersten 8ven von Holtz, die andern von Metall	16 „
3.	Rohr flöte von Metall	8 „
4.	Octava von Zinn	4 „
5.	Quinta von Zinn	3 „
6.	Octava von Zinn	2 „
7.	Cornett 3fach à *c'* biß *c'''* von Zinn	
8.	Scharf 5fach von Zinn	auß $1^{1}/_{2}$ „
9.	Cimbel 3fach von Zinn	auß 1 „
10.	Trommete von Zinn	8 „

II. Im Oberwerk

1.	Principal von feinen Englischen Zinn	4 fuß
2.	Gedact die erste 8va von Holtz, die andern von Metall	8 „
3.	quintadena von Metall	8 „
4.	Rohrflöte von Metall	4 „
5.	Nassat von Metall	3 „
6.	8tava von Zinn	2 „
7.	Quinte von Zinn	$1^{1}/_{2}$ „
8.	Mixtur 4fach von Zinn	auß 1 „
9.	Vox humana die corpora von Zinn, durchs halbe clavier in Dißcant	8 „

III. Im Pedal

1.	Principal Bass à *F* von Englisch Zinn die andern 4, als *C*, *D*, *Dis*, *E* werden von Holtz und kommen einwendig zu stehen.	16 fuß
2.	Sub Baß von Holtz	16 „
3.	Gemshorn von Zinn	8 „
4.	Quinte von Zinn	6 „
5.	Octave von Zinn	4 „
6.	Mixtur 6fach von Zinn	2 „
7.	Posaune die corpora von Holtz	16 „
8.	Trommete die corpora von Metall	8 „

1. Hierzu kommen noch 2 Tremulanten, Cimbelsterne, 3 Sperrventile und Calcantenglocke.
2. Die Claviere werden mit schwartz Ebenholtz und die Semitonia von Helfenbein beleget, die Manual Claviere fangen an von *C,D,Dis,E,F*, biß *c'''* und können gekoppelt werden.
3. Das Pedal gehet von *C,D,Dis,E*, biß *d'*.
4. Die Structur und benannte corpora werden von gut Kienenholtz gemachet.
5. Die Windladen werden von gut Eichenholtz gemachet, die Federn dazu nebst Wellstiften, Stimmkrücken und angehänge zur abstractur von messing drath.
6. Das gantze Werk wird Chorthon eingestimmet.

Dieses würde zu der Orgel die genaueste disposition seyn, die Kirche ist ziemlich groß und lang und der Berlinschen Nicolai-Kirche fast gleich, alß kann Sie nicht kleiner angeleget werden. Das alte Orgelwerk ist so miserabel und schlecht, als ich es noch niemahls gefunden habe.

Angermünde, den 12. Sept. 1731 Joachim Wagner
Orgelmacher."

Am 15. September 1731 sendet der Bürgermeister den Vertragsentwurf zur Genehmigung an den König und schreibt dazu u. a.: Wagner sei auf der Reise nach Stettin über Angermünde gekommen und man habe laut Decret vom 4. September mit ihm den Vertrag geschlossen wegen der günstigen Gelegenheit, dem auf der Durchreise befindlichen Meister kein besonderes Reisegeld bezahlen zu brauchen. Der Orgelbau wurde aber erst viele Jahre später ausgeführt, denn der Probst Bärensprung sendete nun seinerseits ein umfangreiches Schriftstück an den König und legte dar, Stiller habe den ganzen Orgelbau nur aus eigenem Interesse so sehr betrieben, um dabei Geld zu verdienen usw. Des Organisten fortgesetzte Unbotmäßigkeit im Amte sei jetzt Grund gewesen, ihn zu entlassen. Der Probst führt dann weiter aus, daß der Hauptgrund für das Hinauszögern des Orgelneubaues der Mangel an Geld gewesen sei. Er wolle aber von jetzt an jährlich 100 Taler sparen und zu gegebener Zeit an den Neubau einer Orgel denken.

Dieser Neubau kam Anfang der 1740er Jahre zustande, von J. Wagner ausgeführt. Die 1731 entworfene Disposition wurde bei der Ausführung um drei Stimmen vermehrt. Die Angermünder Wagner-Orgel ist bis auf kleine Veränderungen in der Disposition heute noch ziemlich erhalten. Die Prospektpfeifen sind erneuert. Es bleibt zu hoffen, daß die späteren wesensfremden Zutaten bei einer Restaurierung wieder aus dem Werk entfernt werden und der ursprüngliche Klangcharakter wiederersteht.

Werben, St. Johannis

Die älteste in der Werbener Johanniskirche nachweisbare Orgel stammt aus dem Jahre 1553/54 und wurde von einem Meister Adam Gelderius für 120 Gulden erbaut. Jedoch muß es sich wohl nur um einen Umbau gehandelt haben, da zum Teil alte Pfeifen wiederverwendet wurden. Die Disposition von 1553/54 lautet[1]:

1. Principal
2. Octave
3. Sedez
4. Mixtur
5. Zymbaln
6. Gross-Gedackt
7. Koppel
8. Quinte
9. Pauken-Glöckchen
10. Regal
11. Trometen-Bass

In heutiger Schreibweise würde das etwa besagen:

Manual

1. Prinzipal 8′
2. Großgedackt 8′
3. Oktave 4′
4. Koppel 4′ (ged)
5. Quinte $2^2/_3$′
6. Oktave 2′
7. Zymbel
8. Mixtur
9. Regal (8′)

Pedal

10. Trompete 8′
11. Paukenglöckchen

[1] Aus den Akten mitgeteilt von Herrn Dipl.-Ing. Richartz, Berlin. Auch die folgenden Angaben bis zur Wagner-Zeit entstammen derselben Quelle.

Das Werk war also nur einmanualig. Verschiedene Manualregister werden auch im Pedal durch Transmission spielbar gewesen sein.

1577—1579 erfolgt ein Neubau durch den Orgelbauer Hans Thomas aus Braunschweig für 270 Taler und die alte Orgel, um 1600 eine Reparatur durch Orgelbauer Joachim Maus, eine weitere um 1716 durch Meister Baumann für 100 Taler, endlich 1746/47 der Neubau durch J. Wagner. Die Originaldisposition lautet[1]:

„Hauptmanual
1. Principal 8′
2. Rohrflöt 8′
3. Quinte 3′
4. Waldflöth 2′
5. Scharffs 5fach
6. Trompet 8′
7. Bordun 16′
8. Octav 4′
9. Octav 2′
10. Cornet 3fach
11. Cymbel 3fach

Ober-werk
1. Principal 4′
2. Gedact 8′
3. Nassat 3′
4. Tertia 2′
5. Mixtur 4fach
6. Quintadehn 8′
7. Rohrfloet 4′
8. Octav 2′
9. Quinte 1½′
10. Vox humana 8′

Pedal
1. Octave 4′
2. Subbaß 16′
3. Posaune 16′
4. Trompet 8′
5. Octav 8′
6. Mixtur 4fach

Nebenzüge
3 Sperr-Ventile Coppel beider Manual Cimbel Glocken Tremulant, Schwebung Calcanten Glöckel"

Die Schnitzarbeiten an dem sehr schönen Barockgehäuse führte der Bildhauer Johann Philipp Joachim für 90 Taler aus, laut Vertrag zwischen ihm und Joachim Wagner vom 24. Juni 1747[2]. Die Orgel wurde in der Folgezeit mehrfach umgebaut, zuletzt im Jahre 1919, und enthält so gut wie nichts mehr vom ursprünglichen Bestand. Heute steht nur noch das prächtige Barockgehäuse mit Prinzipal 8′ und 4′ im Prospekt.

Salzwedel, St. Marien

Die Orgel der Marien-Kirche zu Salzwedel war Wagners letztes Werk, das er nicht mehr vollenden sollte. Die Akten über den Orgelbau scheinen verloren gegangen zu sein. Doch läßt sich die Baugeschichte an Hand der noch vorhandenen und sehr genau geführten Kirchenrechnungsbücher der Jahre 1746—1752 ziemlich einwandfrei nachweisen.

Die Verhandlungen mit Wagner beginnen im April 1746. Zuerst war wohl nur eine Reparatur der alten Orgel vorgesehen, wie aus der Eintragung vom 6. August 1746 zu schließen ist:

> „an den Orgelbauer Wagener als Er von Werben hierüber gekommen die hiesige Orgel in der St. Marien-Kirchen zu examiniren und den Anschlag zu der Reparat. zu machen . . ."

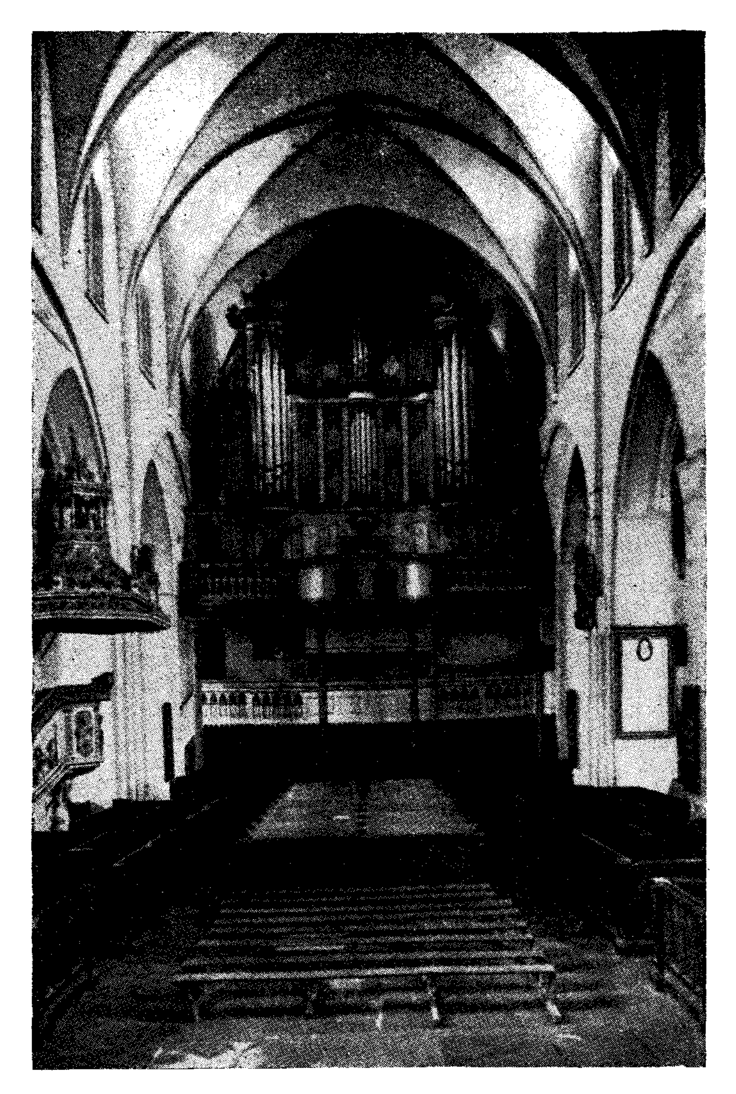
Bald aber faßt man den Entschluß zu einem Neubau. Wagner beginnt Ende 1747 mit der Arbeit. Im November wird sein Werkzeug von Werben nach Salzwedel geschafft. Der Abbruch der alten Orgel erfolgt im Februar 1748, das Aufsetzen des Holzwerkes für die neue Orgel im Februar 1749, also ein Jahr später. Wagner beschäftigt im ersten Jahre des Baues zwei, später vier und fünf Gesellen, deren Namen in den Rechnungsbüchern auch genannt sind. Es sind die Gesellen Mehner, Bröcker, Ziegeler, Jahneke und Lüttemann. Die Ausführung der Schnitzarbeiten am Orgelgehäuse wird dem Bildhauer Lüders aus Gartau übertragen, mit dem Wagner die nötigen Vereinbarungen trifft.

---

1 Nach „S.e.N." Bonn.

2 Originalkontrakt im Preuß. Staatsarchiv Magdeburg, Deposita Werben, unter der Signatur: E. Werben, Nr. 722 (1676—1754).

Als Wagner im Mai 1749 plötzlich stirbt, kommt der Orgelbau zunächst einige Monate ins Stocken. Die Gemeinde muß einen neuen Meister suchen, der die Leitung des Baues übernimmt, und verhandelt mit dem Orgelbauer Peter Migendt aus Berlin, einem ehemaligen Schüler und Gesellen Wagners. Migendt kommt Ende November 1749 nach Salzwedel, besichtigt die Orgel und macht Vorschläge



Salzwedel, St. Marien (1747/1749)

zur Vollendung des halbfertigen Werkes. Die Verhandlungen, die sich bis Juni 1750 hinziehen, scheinen jedoch nicht zu dem gewünschten Ziele geführt zu haben, denn im Juli 1750 wendet sich die Gemeinde an den Orgelbauer Gottlieb Schultze aus Ruppin und schließt mit ihm einen Vertrag, wonach Schultze das Werk für 1100 Taler vollenden soll.

Weihnachten 1750 ist ein Teil des Werkes spielbar, Ende 1751 der ganze Bau vollendet. Die Bemalung des Gehäuses besorgt der Berliner Maler Schultze. Die Abnahme findet erst am 29. Juni 1751 statt und fällt sehr zufriedenstellend aus. Eine Eintragung in die Kirchenrechnungsbücher nennt auch die Vergütung, die den abnehmenden Organisten für ihre Arbeit ausbezahlt wird:

„den 29. Junii an die beyden Organisten Hl. Leyser aus Wolfsburg und Hl. Werner aus Seehausen, als sie die Neue Orgel examiniret und tüchtig und sehr gut befunden, vor ihre Bemühung und Reise Kosten bezahlet auf aßignation einen jeden 10 thlr."

Die Disposition des Werkes, die in ihrem grundsätzlichen Entwurf sicher noch von Wagner stammt, lautet[1]:

„Haupt. Manual
1. Bordun 16′
2. Fagott 16′
3. Principal 8′
4. Rohrfloete 8′
5. Trommete 8′
6. Octava 4′
7. Octava 2′
8. Cimbel 3fach
9. Cornet 3fach
10. Scharff 5fach
11. Quinta 3′
12. Salicinal 8′

Ober Werk
1. Principal 8′
2. Quintadena 8′
3. Gedact 8′
4. Trompete 8′
5. Octava 4′
6. Rohr Floete 4′
7. Nassat 3′
8. Waldfloethe 2′
9. Octava 2′
10. Quinta $1^{1}/_{2}'$
11. Tertia $1^{3}/_{5}'$
12. Mixtura 5fach

Brustwerk
1. Gedact 8′
2. Vox humana 8′
3. Rohrfloete 4′
4. Nassat 3′
5. Waldfloete 2′
6. Quinta $1^{1}/_{2}'$
7. Tertia $1^{3}/_{5}'$

Pedal
1. Principal 16′
2. Posaune 16′
3. Quinta 12′
4. Subbaß 16′
5. Octava 8′
6. Trompete 8′
7. Octava 4′
8. Mixtura 6fach

Neun Neben Züge: Dieses Werck ist ao : 1749 von dem Orgelbauer Wagner aus Hamburg zu bauen angefangen, als er aber darüber starb, von dem Orgelbauer Schultze aus Ruppin vollendet worden: es besteht in allen aus 1834 Pfeifen darunter nur 12 höltzernen sind. — und hat 6 Bälge. Der Organist heißt N. Rademin."

Der Hinweis „Orgelbauer Wagner aus Hamburg" läßt darauf schließen, daß Wagner vielleicht auch nach Hamburg geschäftliche Beziehungen unterhalten hat.

Von der Salzwedeler Wagner-Orgel besteht heute nur noch das Gehäuse. Das innere Werk ist ein gänzlicher Neubau der Firma Furtwängler & Hammer, Hannover, aus dem Jahre 1913. Bis dahin war das Wagner-Schultze-Werk ziemlich unverändert erhalten geblieben.

Schluß folgt

[1] Disposition nach „S.e.N.", Bonn, handschriftlich.

Melodiestile und Kulturschichten im Bismarckarchipel

Von Herbert Hübner, Jena

Kaum irgendwo auf der Erde findet sich ein Seitenstück zu der rassischen und kulturellen Vielfältigkeit Ozeaniens: neben Resten pygmoider Urrassen die vielgestaltigen Ergebnisse der Rassenkreuzung aus Einheimischen mit Kolonistenvölkern und die auf volkliche Eigenvariationen zurückzuführenden Bildungen; neben Nomadenstämmen und Jägern Sammler und Pflanzer. Bunt wie das Gewirr dieser pazifischen Inselwelt ist das anthropologische und ethnologische Bild ihrer Bewohner und Kulturen. Insbesondere ihr Kernstück, der Bismarckarchipel, erweist sich als ein volkliches Sammelbecken, ein ausgesprochenes Überschichtungsgebiet, das sich Ethno- und Anthropologen wiederholt schon als begehrtes Arbeitsfeld für monographische und grundsätzliche Forschungen dargeboten hat[1].

Die Musikethnologie hat bislang von sich aus nur wenig zur wissenschaftlichen Durchleuchtung dieses ergiebigen Forschungsgebietes beigetragen, obwohl gerade aus diesem ozeanischen Bereich ein unverhältnismäßig reicher Untersuchungsstoff vorliegt[2]. Der Verfasser ist der Überzeugung — und darin teilt er nur die Ansicht der führenden Musikethnologen —, daß die vergleichende Musikwissenschaft auf Grund ihrer besonderen Arbeitsmethoden ganz entscheidend zur Klärung und Entwirrung der ethno-anthropologischen Verhältnisse, wie sie hier vorliegen, beitragen kann. In einer umfassenderen monographischen Arbeit über dieses Gebiet, die vor kurzem erschienen ist[3], wurde versucht, die Vielfalt seiner Klangstile als das musikalische Seitenstück der ethnologischen Gesamtlage herauszustellen, sie gegeneinander abzugrenzen und einer Deutung entgegenzuführen. Als ein Teilbeitrag zur Lösung des vorgedeuteten Fragenkreises will die vorliegende Studie angesehen werden. Sie gibt eine Anzahl charakteristischer Melodieproben[4] aus diesem Gebiet, die sie stilkritischer Betrachtung unterzieht. Ihre Hauptaufgabe sieht sie jedoch darin, die im formalanalytischen Untersuchungsgang ermittelten Sachverhalte in den übergeordneten Bau der Kulturkreislehre[5]

---

[1] Es ist sicherlich kein Zufall, daß die Begründer der Kulturkreislehre zur Erhärtung ihrer Hauptthesen unter anderen das melanesische Gebiet wählten.

[2] Die reichen Sammlungen melanesischer Schallaufnahmen (etwa 600 Walzen) im Berliner Phonogrammarchiv bedeuten ein Ruhmesblatt deutscher Feldforschung der Vorkriegszeit.

[3] Die Musik im Bismarckarchipel, Musikethnologische Studien zur Kulturkreislehre und Rassenforschung. Berlin 1938.

[4] Sämtliche Melodiebeispiele sind Übertragungen des Verfassers.

[5] Es ist das Verdienst Werner Danckerts, die Verknüpfung zwischen den beiden Erkenntnisbereichen Musikwissenschaft und Kulturkreislehre über erste Ansätze hinaus zu bedeutsamem Abschluß gebracht zu haben. Seiner grundlegenden Arbeit auf diesem Gebiet verdankt die vorliegende Untersuchung ihre Anregung: W. Danckert, Musikwissenschaft und Kulturkreislehre, unveröffentlicht.

einzubeziehen. Daß der Musikethnologie hierbei in Klang, Melos und Rhythmik hochwertige Beweisstücke an die Hand gegeben sind, ist ein entscheidender Vorzug, den sie allen übrigen völkerkundlichen Forschungszweigen voraus hat. Wo es gilt, urwüchsige Ausformungen eines Volkstums von fertig entlehnten Prägungen zu sondern, bieten gerade die musikalischen Formen vermöge ihrer unvergleichlichen Ausdrucksechtheit weitreichende Aufschlüsse. Denn die Musik enthüllt die psychischen Unterströmungen der Gestaltwerdung: mehr als Artefakte, Ornamente oder selbst auch Sprachzeugnisse vermag sie es, an die Wurzelbereiche von Kulturorganismen heranzuführen.

I.

Weibertanzgesang (Thurnwald 15)
Landschaft Lamuschmus (Nord-Neumecklenburg)



Die kurze Einleitung nimmt den mit Takt 6 einsetzenden Hauptvorgang in einer verdichteten Fassung voraus: fallender Grundduktus, der ungewöhnlich große Umfang und die dreifache Schichtung des Raumes treten bereits deutlich hervor. Die Melodie durchmißt sodann diesen beträchtlichen Gesamtraum immer wieder in Teilzügen, wobei jedes neue Stück nachträglich gefestigt wird.

Der Gesang gliedert sich in drei Großteile (A, B, C), die sich nach Art variantenreicher Wiederholungen aneinanderfügen. Jedem der drei Abschnitte liegt der

[1] Diakritische Zeichen zu den tonalen Strukturen: Quart als Gerüstintervall: eckige Klammer unter dem System, Quint als Gerüstintervall: eckige Klammer über dem System, Klammer punktiert: Gerüstintervall als Motivrahmen, Klammer ausgezogen: Gerüstintervall als Tonschritt.

gleiche tonale Kernvorgang zugrunde: einem offenen Schluß auf der Dominante folgt als Antwort der geschlossene auf der Tonika. Als tonal bemerkenswert erscheinen weiterhin in den Abschnitten B und C die „plagalen" Ausbiegungen in die Unterquart des Haupttones. Sie sind verbunden mit einer äußerst gedämpften, dünnen Klanggebung (wie von einer Einzelstimme gesungen) und zeichnen sich durch besondere rhythmische Elastizität aus.

Diese fernentrückten Endungen, zusammen mit den besinnlich verhallenden Fermaten, stimmen gut zu der eignen Art, in der gerade die Weibertanzgesänge dieses Gebietes[1] ausgeführt werden: eine durchwegs sehr zarte Tongebung, fast unhörbar von vornherein, ein gedämpfter, etwas ans Wimmern gemahnender Gesang, der kaum auf große Auswirkung berechnet, eigens für die Sängerin selbst bestimmt zu sein scheint, gleichsam ein Insichhineinsingen. Bei aller dynamischen Gedämpftheit bleibt jedoch der einzelne Ton durchaus dicht und ist keineswegs, wie in diesem Zusammenhang vermutet werden möchte, umrißlos.

2.

Männertanzgesang (Thurnwald 20)
Landschaft Lamuschmus (Nord-Neumecklenburg)



[1] Vgl. auch die Schallaufnahmen Thurnwald 16, 17 des Berliner Phonogrammarchivs.

Der Gesang stellt ein von starken motorischen Energien erfülltes, naturalistisches Geschehen dar, in dem die Kräfte auf herausgestelltem Hochton zusammengeballt werden, um sich in „strain“artigem[1] Abfall, zuweilen mit geradezu explosiver Gewalt zu entladen. Unverkennbar ist das Bestreben, die Höhenzone sprunghaft anzugehen, um sich auf ihr festzubohren. Die Spannung entsteht durch eine Gegenkraft, die natürliche Schwere des Tiefenpols, die sich durchwegs als die stärkere erweist, indem sie immer wieder die ausbrechenden Impulse zu sich herabzieht. So empfindet man auch hier den Zug von oben nach unten als die vorherrschende Kraftrichtung.

Als Tiefenpol ist die Tonika *a'* fest verankert. In ihrem Bereich erscheint sie stets als Raumschwerpunkt, sei es als Mese im Heptachord *d''—a'* oder als Drehpunkt im Pentachord *cis''—fis'*.

Die Bewegungen im Raume gehen nach antithetischem Grundprinzip vor sich. Allenthalben stehen sich Richtungsgegensätze gegenüber, bei dem ausbruchhaften Gepräge des Gesanges treten sie besonders handgreiflich zutage.

Am sinnfälligsten kommen diese Züge im Diastematischen und in den Intonationsverhältnissen zum Ausdruck. Das diastematische Bild wird weitgehend vom Sprungintervall beherrscht. Oktav, Sext und Sept werden vor rein diatonischen Gängen bevorzugt. Wo Diatonik vorliegt, tritt sie in der Hauptsache als einstrahliger, jäh abfallender „strain“ von Oktav-, Nonen- oder Dezimenerstreckung hervor.

Die Intonation zeigt außerordentlich verwickelte Verhältnisse. Am auffälligsten sind die krampfhaften Überintonierungen, eine natürliche Folge stark herausgepreßter Akzente. Ganz allgemein nimmt die Intonation nach und nach erst feste Verhältnisse an. Erst mit Takt 15, dem Abschluß des Eingangsteiles, wird nach vorausgehendem Intonationscrescendo eine uns geläufige Stimmung erreicht und auch jetzt noch nur vorübergehend gehalten. Man wird die Intonation gerade in diesem Falle nur in engstem Zusammenhang mit dem Physiologischen der Klangerzeugung aufzufassen haben. Gequetschte, plärrige Tongebung sowie Undiszipliniertheit in der Ausführung, die jedes Bestreben zur Erzielung eines geschlossenen Chor-Unisonos vermissen läßt, müssen eine ungepflegte Intonation zur notwendigen Folge haben. Die kaum eindeutig bestimmbaren Stellen mehrstimmiger Überschichtungen dürften in der gleichen Lässigkeit des Darstellens ihre Ursache haben, sind mithin nur als Zufallsergebnisse zu werten.

Die Rhythmik ist nicht mehr nach ihrem ursprünglichen Wortsinn (rheëin = fließen) aufzufassen. Ihre Bewegung wird ständig aufgebrochen, vor allem sind es die heftigen Akzente im Mittelteil, die geradezu stagnierend, querständig, als gegen den Fluß sich stellend, wirken. Gerade in diesen Takten (etwa ab Takt 25) wird man nur von einem rhythmischen Diskontinuum sprechen können.

3.

Tabiar[2]-Gesang (Börnstein 43b)



[1] Aktiv zur Tiefe drängendes Melos, „abwärtsziehendes Melos“ im Gegensatz zu ab steigendem „Treppenmelos“.

[2] Tabiar-(Gardner-)Inseln, der Ostküste Mittel-Neumecklenburgs vorgelagert.



Auffallend ist sogleich die mächtige Breite, mit der sich der ganze erste Abschnitt (Takt 1—6) im unermüdlichen Paraphrasieren einer kleinen abfallenden Tongestalt, der Bewegung im „phrygischen“ Tetrachord, ergeht. Die starke Hervorkehrung des abwärtsführenden Leittons im *Mi*-Tetrachord mag das eigentümlich Larmoyante des Vortrags mit sich bringen, das ebenso wie der „Mauschelklang“ und die außerordentliche Paraphrasierungsbreite nicht zu verkennende orientalische Züge verrät.

Von Takt 7 ab erweitert sich der Umfang zum Hexachord. Die Oberquint tritt neu hinzu und der Unterganzton wird in einer Schlußformel (a) bewußter eingeführt. Ungeachtet der Raumvergrößerung bleibt die Grundbewegung erhalten, vor allem die starke Hervorkehrung des phrygischen Halbtons verliert nichts von ihrer Eindringlichkeit.

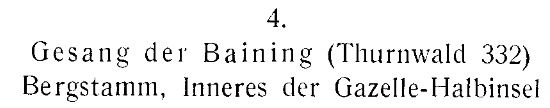
Mit Takt 12 (b) erweitert sich der Raum zum Heptachord, wiederum so, daß das Leittonphänomen Beachtung erfährt, in diesem Fall in der Höhe, mit deutlicher Akzentuierung: für den Hörer eine Steigerung des larmoyanten Eindrucks. Herabsteigend umspielt die Bewegung wiederum beharrlich das untere Tetrachord, worauf der gegenzügige Bewegungsvorgang (b) in abgewandelter Form wiederkehrt. Man könnte sagen, daß in den betonten Ansätzen der Sext ein bestimmter dynamisch-melodischer Effekt liegt, der doch wohl bewußt als solcher angesetzt wird.

Das Gesamtbild ergibt einen unverkennbar orientalischen Grundcharakter, eine für Südseebereiche gewiß überraschende Tatsache: Larmoyanz; gewisse, als orientalische Tropen zu verbuchende Sekundformeln; Reichtum an Leittoneffekten, insbesondere das durchaus maqamartige Herausstellen der Leittonsexte; melismatische Tropierungstechnik und schließlich der „Mauschelklang“, jene charakteristische orientalische Klangfarbe.

Freie melodische und rhythmische Gestaltung: der Parlandofluß geht vorübergehend in breitere Werte über, verliert sich in stauende Endungen oder prägt sich zu liedhaften Wendungen aus. Immer jedoch bleibt ein „Tonus currens“ als Untergrund wirksam, ungeachtet der vorübergehenden liedhaften Ausformungen. Liedmäßiges und Parlandohaftes erscheinen nur als verschiedene melodi-

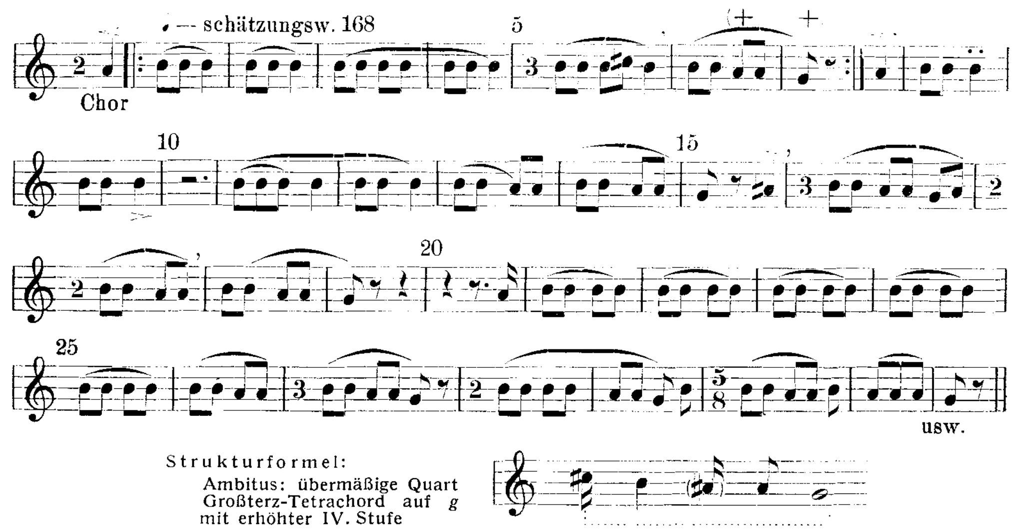
sche Ausprägungen eines Vorgangs: eines durchlaufenden rhythmischen Grundstroms. Im besonderen erweist sich die Rhythmik als in stärkster Bindung an den Text gezeugt, sie mag als Musterbeispiel einer „oratorischen" Rhythmik gelten, die sich naturgemäß in den Parlandostrecken am eindringlichsten kundtut.

Bau der Grundgestalt: ein Kerngeschehen a b c, abgeschlossen von einem Epilog d, eingeleitet von einem Teilstück c des Hauptvorgangs, das seinerseits den Epilog d als Anhang aufweist.



4.

Gesang der Baining (Thurnwald 332)
Bergstamm, Inneres der Gazelle-Halbinsel



Das Stück fällt sogleich ins Auge durch seine überraschende Ähnlichkeit mit Wedda-Gesängen. Vergleichsweise wären etwa Zeugnisse der nicht singhalesisch beeinflußten Wedda aus der Sammlung Seligmann[1] (Gruppe B, 30 oder 24) heranzuziehen. Als augenfälligste Übereinstimmungen seien angeführt: ähnlich beschränkter Tonvorrat, oszillierende Abwärtsbewegung in Sekundschritten (tritt besonders klar hervor im paraphrasierenden Anhang — Takt 16—19 — zum Schlußstück der dritten Wiederholung). Freilich läßt eine weitgehendere tonale Verfestigung doch auch wieder auf entsprechend höhere Bewußtseinslage schließen. Allein schon die Sicherheit, mit der der Eingangston in den Raum hineingestellt wird, deutet darauf hin. In kurzem, vorschießendem Impuls, in kantig abgesetzter Vereinzelung, wird er unvermittelt hingestellt, Raumschwerpunkt und pfeilerhafter Eckton zugleich.

Die anschließende langstreckige Reperkussionspartie hebt *h'* als Hochton heraus (*cis''* ist als obere Wechselnote bedeutungslos, im gestuften Tonsystem fraglos der ungewichtigste Bestandteil). Erst ganz am Schluß der jeweiligen Einzelgestalt — als absoluter Endton — wird die Tonika sichtbar (Finaltonalität). Nach dem beharrlich gehaltenen Hochton empfindet man den stufenhaft gereihten Abstieg zur Tonika so recht als den natürlichen Zug des Kräftefeldes. Die blockhafte Widerlagerung des folgenden *a'* (bzw. *ais'*) aber bezeugt, daß man sich der Schwerkraft der Tiefe nur in entschiedenem Gegenschritt entziehen kann. Im weiteren Verlauf der Wiederholung läßt sich eine Neigung zu streckengleicher

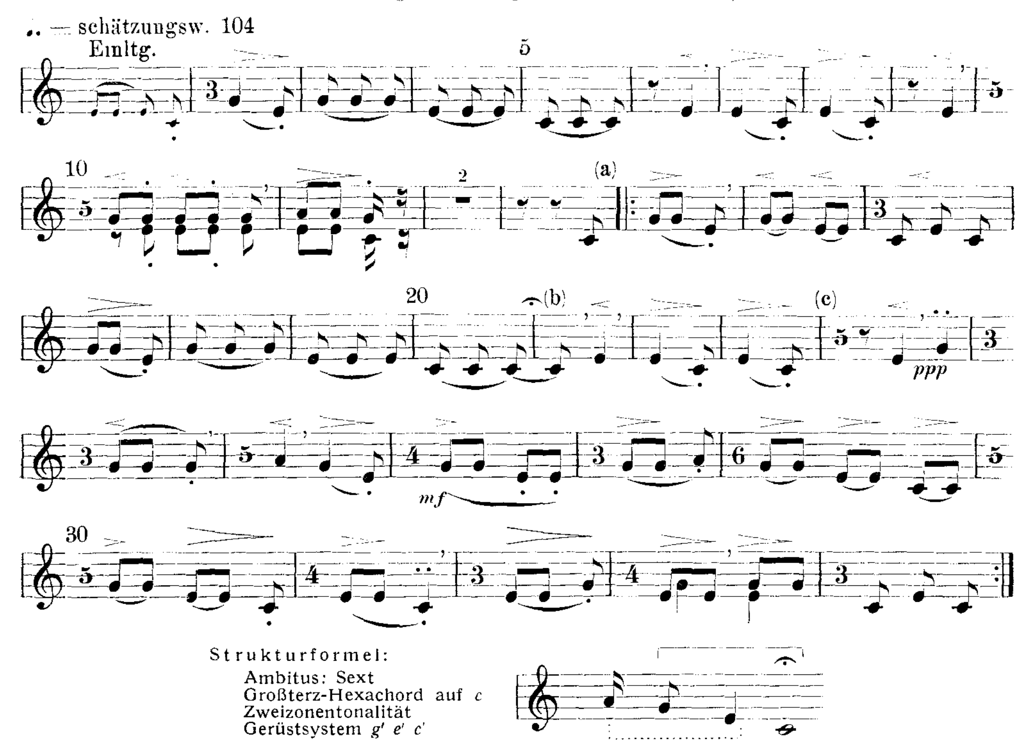
[1] The Weddas, Cambrigde 1911.

Aufteilung des Tritonusrahmens erkennen: *a* wird zu *ais* erhöht, so daß nunmehr ein absoluter Schwerpunkt spürbar wird. Auch darin offenbart sich das Prinzip einer allmählich sich verdichtenden Tonalität.

Einzelbeobachtungen: Chorische Ausführung, jedoch kein homogenes Unisono, unvermitteltes dynamisches Hervortreten von Einzelstimmen. Die geringen Erhöhungen in Takt 7—8 treten nicht konstant in den Wiederholungen auf.

5.

Baining-Gesang (Thurnwald 333)

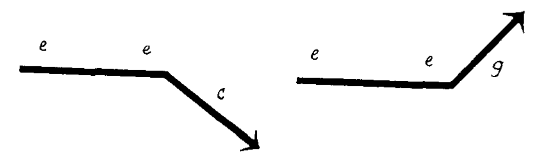


Fanfarenmelodik in ihren bekannten Ausprägungen: 1. reine „Dreiklangs"-bildungen (mit Ausnahme des völlig akzessorischen *a'* in Takt 11); 2. Wiederholung von Ganz- und Halbtaktfüllungen (in Takt 7—8 und 29—30 durch dynamische Akzente besonders sinnfällig); 3. Prinzip der Tonauswechslung innerhalb gleicher Gestaltumrisse. Ein Musterbild bieten die ersten fünf Takte, wo sich überdies mit permutativem Tonwechsel ein antithetischer Sinngehalt verknüpft.

Das pentachordale Kernstück des Tonraums tritt deutlich in zwei Terzschichten auseinander, von denen die Oberterzzone im Schlußstück eine simultane Verwirklichung erfährt. Im gleichen Zusammenhang wird der pentachordale Raumkern durch simultane Ausführung stark hervorgekehrt: mehrstimmige Variante einer Raumübergreifungstonalität! Die folgende „Paraphrase der Aufstellung" (letztere formal als Einleitung gekennzeichnet) weist einige interessante Abwandlungen auf:

Takt 29—30 wiederholtes Durchstreichen des tonräumlichen Kernstücks in sinnfälligster Stufung.

Takt 31—32 Zonenwechsel verbunden mit Richtungsgegensatz: tonale Zonenantithese



Der Schluß bietet wiederum ein Beispiel synthetischer Wirkung der Mehrstimmigkeit (allerdings nur die Oberzone betreffend).

Rhythmik: Impulsreichtum, verwirklicht durch zahlreiche scharf einschießende Akzente (<).

Einzelbeobachtungen: Chorischer Grundcharakter, wobei jedoch Chor und Einzelstimmen in völliger Willkür wechseln. Auch die verschiedenen Stärkegrade scheinen keinem bestimmten gestalterischen Gesetz zu unterliegen. (Die oberen Grenztöne erscheinen fast durchgängig substanzieller oder durch geringfügige Akzente herausgehoben.) Takt 10 ist bemerkenswert durch die iktusartige Akzentuierung von erster und dritter Schlagzeit, denen gegenüber die übrigen Zählzeiten völlig bedeutungslos erscheinen, gleichsam als Stakkato-Nachschläge gegeben sind. Das gleiche trifft für die erste bzw. zweite und dritte Zählzeit des folgenden Taktes zu: Musterbeispiel äußerst spitziger, scharf einschießender Rhythmik.

> in der Übertragung bedeutet nachdrückliches dynamisches Herausheben mit nachfolgendem Abschwellen. Dynamischer Akzent und verklingende weibliche Endung bilden einen einheitlichen Vorgang.

Wenn im folgenden der Versuch unternommen wird, die vorgewiesenen Beispiele auf ihren kulturhistorischen Gehalt hin zu befragen, so kann es sich natürlich nicht darum handeln, an die wenigen Melodieproben weitreichende Schlußfolgerungen anzuknüpfen. Die wenigen, einem weiter ausgebreiteten Untersuchungsstoff entnommenen Beispiele sollen vielmehr in erster Linie der Veranschaulichung dienen.

Bei vergleichender Betrachtung liegt es nahe, die beiden ersten Melodiebeispiele, aus der Landschaft Lamuschmus, zusammenzusehen. Lenkt doch das Nebeneinanderbestehen zweier stilistisch verschiedener Melodietypen in ein und demselben Stamme, die zudem in so auffallender Weise sich auf die beiden Geschlechtergruppen verteilen, die Gedanken sogleich auf Probleme, die tiefer in die kulturmorphologischen Zusammenhänge dieses Gebietes hineinführen. Eine tabellarische Überschau mag die stilistischen Gegensätze näher verdeutlichen.

Lamuschmus

Weiber-Tanzgesänge Thurnwald 15 (16, 17)	Männer-Tanzgesänge Thurnwald 20 (21)
Ausführungsmodus	
beruhigt, beherrscht, wie objektiviert, gedämpft, gedrückt	erregt, „subjektiv", motorisch, lässig, undiszipliniert
Einzelstimme (außer Th. 15) falsettartig	Chor (Th. 21 mit Hauptsänger) Bruststimme
Tongebung dunkel, hohl-sonor, nasal,	grell
Neigung zu gedrückter (vertiefter)	
Intonation	Neigung zu verschärfter Intonation (forziertes Hochtreiben einzelner Töne), im Ganzen äußerst labile Intonation
Dynamik	
konstant	Vielfalt und starker Wechsel der Stärkegrade

Melos	
strenge Monodie, engbewegt, Diatonik vorherrschend	Fälle von (Zufalls-) Simultanität bzw. Oktavkopplungen, weitbewegtes Melos (Sext-Sept-Oktavsprünge), strainartige Züge
Tonalität	
gefestigt	labil
bedächtige Raumbereitung, meist von enger Ausgangsbasis ausgehend, im Nacheinander wohlfundierter Teilräumigkeiten, Endresultat: festgefügter, in sich ausgewogener Gesamtraum	rapides, einstrahliges Durcheilen (Durchspringen!) großer Strecken. Gegenübertreten einer Tiefenschwerekraft und eines energetischen Hochpols. Melodieentfaltung in Spannung zwischen beiden Polen
Rhythmik	
fließend	körpergebunden, pochende Synkopik

Es besteht keine Möglichkeit, für dieses merkwürdige Nebeneinander zweier völlig verschiedener Stile in einem Gebiete irgendeine natürliche Erklärung aus nur musikalischen Erwägungen heraus zu finden. Deutlich spürt man, wie hier die Musik tief mit dem ganzen Lebenssystem einer Kultur verbunden ist und daß sie, wie überall, wo sich Primitivkulturen rein erhalten haben, letzten Grundes einzig aus ihrer Bindung an kultische oder soziale Ausdrucksformen zu begreifen ist.

Es liegt zunächst sehr nahe, eine geschlossene Kultur anzunehmen, die ein geschlechtliches Einteilungsprinzip als oberstes Leitbild für alle Lebensverhältnisse anerkennt. In die Lebensform dieser Kultur — in Frage stünden die gruppentotemistische oder die Zweiklassenkultur, die beide die Geschlechtsbetonung kennen — wäre damit auch die Musik eingegliedert, gleichsam als tönendes Abbild der Sozialform.

Gegen diese Annahme sprechen gewichtige Gründe. Das Auseinanderfallen einer Kultur in geschlechtlich verschiedene Welten schließt zugleich auch eine übergeordnete polare Bindung ein. Diese polare Bezogenheit vermißt man hier; es ist nicht möglich, in den beiden Stilen sich ergänzende Wesenheiten eines Kulturkomplexes zu erblicken. (Die Geschlechtsdifferenzierung der Zweiklassenkultur z. B. erscheint viel mimosenhafter.)

Ganz besonders aber löst sich der scharf ausgeprägte Stil der Männergesänge als ein kulturell bedingtes Sonderphänomen aus einer Bindung an eine weiblich betonte Gegenseite, und zwar deuten die verschiedensten Anzeichen auf einen totemistischen Kreis hin. Die auffallende Weiträumigkeit der Melodieform besitzt sprechende Analogien in ähnlichen, auf das Große gerichteten, kulturellen Ausgestaltungen[1], und auch die zugespitzte, ausbruchshafte Haltung der Männergesänge findet ihre eindeutige Erklärung in einem sehr wesentlichen totemistischen Grundzug, der Neigung zum Heraussetzen und Ausbuckeln, wie überhaupt der kulturellen Stoßkraft des Totemismus. Schließlich darf ein sehr bezeichnender Einzelzug nicht außer Acht bleiben, die „strains“ im Männergesang, eines der strukturellen Grundelemente australischer Musik totemistischer Abkunft[2].

---

[1] Weiträumigkeit ist nach Graebner (Das Weltbild der Primitiven, München 1924) und Schmidt-Koppers (Völker und Kulturen I, Regensburg 1924) eine Wesenseigentümlichkeit vaterrechtlich-totemistischer Kulturen.

[2] Bekanntlich findet sich Totemismus als geschlossenes Lebensphänomen nur in Australien verbreitet, während er in der übrigen Welt vielfach nur sekundären Charakter besitzt.

Alle diese musikalischen Beobachtungen sprechen sehr dafür, daß in der Landschaft Lamuschmus, im engsten Bereich, zwei wesensgegensätzliche Kulturen, vermutlich der exogam-vaterrechtliche (totemistische) und der exogam-mutterrechtliche Kulturkreis (Zweiklassenkultur) zusammenstoßen und in ähnlich schroffer Weise gegenüberstehen wie auch die Männer- und Weibertanzgesänge dieses Gebietes[1].

Die stilkritische Untersuchung des Tabiargesanges (Beispiel 3) hatte bereits mehrfach zu erkennen gegeben, daß wir in der Musik dieser Insel in überraschender Weise den Endpunkt weither reichender kultureller Ausstrahlungen zu sehen haben. So erinnert das unermüdliche Umschreiben des trichordalen Gestaltkerns *a'-fis'* — eine Paraphrasierung, die so breit angelegt ist, daß man sie bereits wieder als Ornament empfindet — lebhaft an die ausladende Paraphrasierungstechnik des vorderen Orients. Die Schallplattenreihe „Musik des Orients" enthält einen vorderindischen Kunstgesang aus Meerut, der mit dem Tabiarbeispiel verglichen eine stilistische Übereinstimmung nicht verkennen läßt, eine Übereinstimmung, die — reicheres Paraphrasierungswesen dem vorderindischen Beispiel zugestanden — sich bis auf das gemeinsam zugrunde liegende Maqam (Raga Bhairavi) erstreckt.

Es kann kaum als unglaubhaft erscheinen, Spuren islamischer Musik im Bismarckarchipel zu finden, wenn man bedenkt, daß der Islam in ganz Ost-Indonesien (Bandainseln, Ceram, Kaiinseln) seit altersher einen bestimmenden Einfluß ausübt)[2] und daß seine äußersten bisher bekannten Randposten auf den Philippinen und im Westen von Neuguinea stehen. Ob es sich im Falle der Tabiarinseln lediglich um ein örtlich begrenztes Randvorkommen handelt, das man etwa auf eine missionierende Tätigkeit des Mohammedanismus zurückführen könnte oder ob man tiefer eingewurzelte kulturelle Tatbestände anzunehmen haben wird, muß hier unentschieden bleiben.

Mit den beiden Gesängen der Baining vom Innern der Gazelle-Halbinsel betreten wir den fraglos primitivsten musikalischen Stilkreis des Archipels. Enger Tonumfang (Höchstgrenze Hexachord), geringer Tonvorrat (in vorliegenden beiden Fällen nur vier Töne)[3] sind die charakteristischen Stilmerkmale. Melodiestilistische Übereinstimmungen mit der Musik der Wedda, die seit langem als primitivste Vertreter der Menschheit überhaupt gelten, bekräftigen diese Annahme.

Im übrigen prägen die Baining eine Sonderart von Fanfarenmelodik aus, die im Vergleich zu der Mittel-Neumecklenburgs oder Zentral-Bougainvilles (Kongara) den Eindruck eines höheren Kulturstandes erweckt. Es ist auffällig, daß auch hier wieder ein kleinwüchsiger Bergstamm des Inneren als Träger dieses Melodie-

---

[1] Die ethnologischen Verhältnisse des engeren und weiteren Umkreises von Lamuschmus vermögen durchaus in dieser Ansicht zu bestärken. Es muß der oben genannten größeren Arbeit vorbehalten sein, weitere ethnologische Beweisstücke zu den musikalischen Befunden zu liefern.

[2] Fr. Burger, Land und Leute auf den südöstlichen Molukken, dem Bismarckarchipel und den Salomo-Inseln. Koloniale Abhdl., Heft 72/74.

[3] Eine von Marius Schneider (Geschichte der Mehrstimmigkeit, Berlin 1934) mitgeteilte Bainingmelodie (S. 11, Nr. 70) weist nur drei Töne als Gesamtbestand auf.

typs auftritt. Danach steht, soweit sich zur Stunde übersehen läßt, allerorts im weiteren Umkreis des Bismarckarchipels fanfarenhafte Melodiebildung in auffallendem Einklang mit der ethnischen Verbreitung pygmoider Zentralstämme. Nach dem mittlerweile bekannt gewordenen zentral- und südafrikanischen Melodieproben läßt sich bereits an eine Zuordnung zur Altkultur der Kleinwüchsigen schlechthin denken. Nähere Ausführungen zu diesem Fragenkreis müssen einer Sonderbetrachtung vorbehalten sein.

Im folgenden gebe ich eine tabellarische Übersicht der wichtigsten melodiestilistischen Bezirke des Bismarckarchipels, wie sie sich auf Grund von weiter ausgebreiteten Untersuchungen darstellen. Diese Zusammenstellung ist verknüpft mit dem Versuch einer kulturhistorischen Zuordnung.

Die Übersicht verbindet Aussagen struktureller Art (III) mit Beobachtungen, die Klang und Vortrag (IV) angehen. Bekanntlich pflegt man die gestaltmäßigen Züge primitiver Musikstile als Ausdruck des Kulturstandes, die klanglich-vortragsmäßigen als Rassenmerkmale anzusprechen. Sicherlich verdient diese Unterscheidung nur als erfahrungsmäßig bewährte Faustregel, nicht aber als unumstößlicher Grundsatz Beachtung. Man darf sich doch jedenfalls vorstellen, daß zum mindesten in den Urkulturen Gestalt und Klangform aus einheitlicher Wurzel entspringen. Erst dadurch, daß sich Elemente eines Klangstils von ihren ursprünglichen Lebensträgern lösen und durch Wanderung, Kulturmischung usw. eine gewisse Selbständigkeit gewinnen, entsteht die Möglichkeit von Spannungen zwischen formalgebundener Äußerung und unmittelbarer Lebensbewegtheit. Angesichts der Übertragbarkeit von gestalthaften Zügen empfiehlt es sich, Beobachtungen musikanthropologischer Art — Beobachtungen, die sich auf den Zusammenhang von Musik und Rasse beziehen, ausgehen zu lassen von dem ganzen Umkreise klanglicher Bewegtheit, also vom Leibverhafteten des Stimmklanges, von den Grundformen der Dynamik, der rhythmischen Bewegtheit usw.

Die in Spalte IV zusammengestellten Klangformen sind in erster Linie als Ansatzpunkte musikanthropologischer Arbeit zu verstehen. Besonders bei Primitivformen wie dem „papuanischen Rachenklang" oder dem grellen Brustklang der Männergesänge von Lamuschmus drängt sich der Eindruck auf, daß diese Klang- und Vortragsformen tief im Physiologisch-Leiblichen verwurzelt sind. Auch die verschiedenen Unterarten des malaio-polynesischen Stimmklangs dürften im wesentlichen noch mit den entsprechenden Trägerschichten stammesmäßig-rassischer Art eng zusammenhängen. Anders verhält es sich hingegen mit der morgenländischen Klangform. Ihr wird man sicherlich ein von den Trägervölkern verhältnismäßig unabhängiges Sonderdasein zubilligen müssen. Nicht nur unsere wenigen Belegstücke, sondern auch mannigfache, näherliegende Zeugnisse (z. B. die Musik der Balkanvölker oder der Krimtataren) zeigen, daß die eigentümliche Expansionskraft der islamischen Kultur sich bis in den Bezirk der Klanggebung erstreckt. Jedenfalls bedürfte es in diesen Fällen ganz besonders tiefgreifender Untersuchungen, um klangliche Pseudomorphose und ursprüngliche leibgebundene Bewegtheit zu sondern.

Kulturkreise und Rassen im Bismarckarchipel

	I Verbreitung	II Volksstamm
Paläolithische Kulturen		
Stil einer pygmoiden Schicht	Ost-Neupommern	Baining (Bergvolk)
	Mittel- und Süd-Neumecklenburg	Bergstämme
	Mittel-Neumecklenburg Nordwest-Neupommern	Konombin (Bergstamm) Barriai (unterschichtig)
Totemistische Kulturen	Nord-Neumecklenburg	Lamuschmus (Männergesänge)
	Neumecklenburg, Ostküste	vorgelagerte Inseln: Lihir, Tanga, Feni
	Nord-Neupommern Süd-Neupommern	Willaumez-Halbinsel (Bulu) Albingi, Eilo
Neolithische Kulturen		
Walzenbeilkultur (Zweiklassenkultur)	Nord-Neumecklenburg	Weibergesänge von Lamuschmus (malaio-polynesische Überschichtung)
	Ost-Neupommern	Gazelle-Halbinsel, Oststämme (unterschichtig)
	Süd-Neumecklenburg Neulauenburg	malaio-polynesische Überlagerung
Vierkantbeilkultur (Malaio-Polynesier)		
1. vermutlich ältere Schicht („Molukkenstrom")	Süd-Neumecklenburg Neulauenburg, Gazelle-Halbinsel	
2. vermutl. jüngere Schicht („philippin. Wanderstrom")	Nord-Neumecklenburg Nord-Neupommern	Nakanai
Hochkultur-Einwirkungen		
Islamische Spuren	Nord-Neumecklenburg, Ostküste	Tabiar-Inseln
Javanische Einflüsse	Neumecklenburg, Ostküste	

Musikstilistische Zuordnungen

III	IV	V
Musikalische Substanzen	und Modalitäten	Entsprechungen in Nachbargebieten
Fanfarenmelos enge Melodik	gedämpfter Brustton	Anklänge an Weddastil
Fanfarenmelos, rein und einschlagshaft	Brustklang	Kongara (Salomonen), kleinwüchsige Inlandstämme von Neuguinea
	papuanischer Rachenklang	Kiwai-Papua
weiträumige Melodieform, ausbruchshaft, „strains“	greller Brustklang	Australische „strains“
Weiträumigkeit in Melodieform und Klangvolumen. Ausbruchshaftes schweifendes Melos. Zügiger Stil	Brust- bzw. Bauchklang	
Introversion vereinzelt reine Pentatonik	nasale Klangfarbe (malaio-polynesischer Anteil) Falsetteinschläge	Küstensalomonier dunkel-weicher Abdominalklang
reine Pentatonik reine Pentatonik	Brustklang, Falsett Registerwechsel Brustklang, Falsett Registerwechsel	Küstensalomonier dunkel-weicher Abdominalklang
Miokostruktur-Typ (Pentatonik als Relikt der Zweiklassenkultur)	Stirnklang grell	Ostasiatisch - indonesischer Klang mongoloider Affinität
Zonentonalität	Nasenklang hell-grell Nasenklang hell-grell	Ostasiatisch - indonesischer Klang mongoloider Affinität
morgenländische Paraphrasierungs-Technik	morgenländischer Mauschelklang nasal + kehlig	
javanisches Slendrosystem		

Eine gewisse Spannung zwischen Melodiestil und Klangform dürfte auch bei den kleinwüchsigen Bergstämmen Melanesiens vorliegen. Ohne Zweifel findet man den pygmäischen Klangstil in seiner reinsten Form bei den Zwergvölkern Malakkas und Zentralafrikas. Die pygmoiden Völker Melanesiens übernahmen wohl den Fanfarenstil als Kulturvermächtnis der einst weltweit verbreiteten pygmäischen Altkultur, doch veränderte sich die Klangform, offenbar im Einklang mit den zu vermutenden, im einzelnen noch nicht näher erforschten Abwandlungen rassischer Art. Während jene „reinen" Pygmäen eine grelle Klangform ohne jede Körperstütze mit starkem Kehldruck vorwärts-aufwärts ausprägen, läßt sich bei den Kleinwüchsigen Melanesiens bereits ein beträchtlicher Einschlag körpergestützter Stimmgebung feststellen. Die totemistischen Formen einspurig absinkender Melodik dürften ursprünglich von Völkern australoider Rasse geschaffen worden sein. Noch heute stimmen Vortragsart und Melodie bei den australischen „strains" auf das sinnfälligste überein. Unsere melanesischen Formen der Treppenmelodik zeigen zwar noch viele Anklänge an die mutmaßlichen Urformen, doch ist andererseits nicht zu verkennen, daß jüngere, vor allem papuanische Rassenträger eine gewisse Spaltung zwischen Melos und Vortragsweise herbeigeführt haben.

Wir haben mit diesen Erwägungen ein noch wenig erhelltes Grenzgebiet beschritten, den Zwischenbereich von Rassenforschung und Kulturmorphologie. In den vergangenen Jahren arbeiteten beide Forschungszweige vielfach nebeneinander her, in den Forschungszielen und Wegrichtungen getrennt durch die unterschiedlichen Parolen „Hie Naturwissenschaft — hie kulturhistorische Forschung". Mittlerweile hat der europäische Zweig der Rassenkunde erkannt, daß der Begriff „Rasse" nicht nur körperliche Merkmale, sondern auch seelische Urphänomene in sich schließt, so daß sich vom Anthropologischen ein Ausblick in die Grundantriebe auch des Kulturgeschehens eröffnet.

Die völkerkundliche Musikwissenschaft ist an hervorragender Stelle dazu berufen, am ferneren Ausbau dieser Überbrückung vormals getrennter Wissenszweige mitzuwirken. Denn die Leibgebundenheit der tönenden Formen und klanglichen Erscheinungen bildet recht eigentlich einen Anschauungsbezirk, in welchem sich beide Erkenntnisgebiete treffen. Es handelt sich um getrennte Wegrichtungen der Forschung mit dem Ausblick auf ein gemeinsames Ziel: die wurzelhafte Einheit von Kultur und Rasse.

Neue Bücher

Münchner Charakterköpfe der Gotik

Herausgegeben von Alfred-Hubertus Bolongaro-Crevenna unter Mitwirkung von Karl Schottenloher und Bertha Antonia Wallner. H. Hugendubel, München (1938) 108 S.

Das handliche, gut ausgestattete Büchlein will in allgemein verständlicher Form Leben und Wirken von Männern darstellen, die sich um die Kultur Münchens verdient machten. Musikgeschichtlich interessieren davon die von B. A. Wallner knapp aber anregend gezeichneten Lebensbilder Paumanns und Senfls; sie weiß dabei unbekannte oder nur wenig bekannte Einzelheiten einzustreuen. Für Paumanns Nürnberger Zeit hat Gümbel das Erreichbare vorgelegt, freilich an etwas entlegener Stelle. Man wird sich daher freuen, nun die gesamten Lebensschicksale des Meisters, der für Nürnberg und München die erste musikgeschichtliche Größe bedeutet, bequem zur Hand zu haben. Die Übersicht über seine Werke wird durch eine neue Übertragung und das Faksimile des Liedes „Weiblich Figur" aus dem Schedelschen Liederbuch vertieft. Beachtlich sind die Bemerkungen zum Buxheimer Orgelbuch; auf Grund eines Liedtitels wird seine Entstehung in München vermutet. Das Lochheimer Liederbuch gehört jetzt zu den Schätzen der Berliner Bibliothek; S. 29 ist so zu berichtigen. Wertvoll sind die biographischen Angaben über Paumanns Sohn Paul. Er versuchte sich, künstlerische und praktische Begabung wie Hasler verbindend, auch im Instrumentbau.

Senfls Lebensbild gewinnt Farbe durch die Hinweise auf die übrige Kulturgeschichte. Gewisse alemannische Eigenschaften, die im Leben des Künstlers hervortreten, meint man aus dem beigefügten Bild der Schwarzschen Medaille herauslesen zu dürfen. Auf die letzte Lebenszeit fällt ein eigenartiges Licht. Das S. 98 erwähnte Lied ist inzwischen in den Reichsdenkmalen Bd. 10 neugedruckt. Mit wenigen treffenden Worten wird die künstlerische Bedeutung Senfls hervorgehoben. Ausführliche Literaturangaben erleichtern in beiden Skizzen das Nachprüfen. Auch der sonstige Inhalt des Büchleins ist anziehend. An allgemeiner Bedeutung halten aber den Musikern nur Jörg von Halsbach (Ganghofer) und Erasmus Grasser die Waage.

Rudolf Wagner, Fürth i. B.

Wilhelm Stahl,

Die Lübecker Abendmusiken im 17. und 18. Jahrhundert. Verlag Ernst Robert, Lübeck. Sonderdruck aus der Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde Bd. XXIX, Heft 1. Lübeck 1937. 8⁰. I und 64 S. Anhang von 8 S. mit Bildern, Schrift- und Notenproben.

Max Seiffert,

Neudruck der Trauermusik Dietrich Buxtehudes für seinen Vater Johannes. Verlag Ernst Robert, Lübeck 1937. 4⁰. Vier Bogen.

Mattheson, Scheibe, Ruetz, Stiehl und Seiffert haben sich mit der berühmten Frage der Lübecker Abendmusiken befaßt. In ihren Kreis tritt nun der durch frühere Arbeiten, darunter einer über Fr. Tunder und D. Buxtehude (AMW. 8, 1926), bestens beglaubigte Wilhelm Stahl. Er berichtet auf dem Grunde einer tieferen Quellenkenntnis in seiner den Teilnehmern des Buxtehude-Festes vom Jahre 1937 überreichten Abhandlung über die Lübecker Abendmusiken von ihrem frühen Beginn zu oder vor Tunders Zeit bis zu ihrem Erlöschen im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts; sie werden nach dem Vorgange ähnlicher Einrichtungen in Amsterdam, Utrecht und Kopenhagen als Kirchenkonzerte aufgefaßt, durch Buxtehude verselbständigt, von der Börsenversammlung gelöst und auf die Wochen vor Weihnachten verlegt. Bei der nicht immer erreichbaren Höchstzahl von 40 Mitwirkenden wechseln zusammenhängende Darbietungen, deren Texte oder Titel bekannt sind, mit kleineren Einzelwerken, wobei als Ideal die Verteilung eines Gesamtthemas auf fünf vorweihnachtliche Sonntage erscheint („Jüngstes Gericht", „Hochzeit des Lammes"). Eine Verbindung zum Oratorium bahnt sich an und wird von Buxtehudes Nachfolgern: J. Ch. Schieferdecker, J. P. Kuntzen, A. K. Kuntzen und v. Königslöw befestigt;

nur von den beiden letzten sind Partituren erhalten. Wertvoll sind die Angaben über die Dichter der in Lübeck, Schwerin und Brüssel bewahrten Texte, über die formale Anlage, über die Orchesterbesetzung und über die kunstgeschichtliche Bedeutung der Stücke.

Dietrich Buxtehudes Begräbnismusik für seinen Vater wurde 1674 in Lübeck gedruckt; bis auf eines sind alle Stücke dieser Ausgabe verloren gegangen. Es war ein Verdienst von Reinhard Oppel, daß er die Musik (vermehrt um eine unzugehörige Aria) in der Beilage zum sechsten Jahrgange (1909) des Bach-Jahrbuchs veröffentlichte und auf S. 125 des Textes genau beschrieb.

Doch liegt es auf der Linie der von Max Seiffert vertretenen Denkmalpflege, daß er die mit der Seltenheit des Originals verbundene Gefährdung durch eine papier- und bildgetreue Erneuerung der Vorlage aufzuheben beschloß, durch ein Verfahren also, das als Ideal einer Wiedergabe alten Gutes bezeichnet werden darf. Ausgeführt wurde die Arbeit durch die Lichtbildwerkstätte des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, Berlin.

Th. W. Werner, Hannover

Vorlesungen über Musik an Universitäten und technischen Hochschulen

Herbsttrimester 1939

Abkürzungen: S Seminar, Pros Proseminar, CM Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Basel. Wintersemester. Prof. Dr. J. Handschin: Geschichte der Musiktheorie (1) — Geschichte der Musik in der Schweiz (1) — S (2) — CM (2 14tägig) — Musikästhetisches Kolloquium (2 14tägig).

Prof. Dr. W. Merian: Die Klaviermusik Fr. Schuberts (1) — Lektüre und Interpretation von Virdungs „Musica getutscht" (1).

Berlin. Prof. Dr. A. Schering: Die Musik der Hochrenaissance (3) — Über musikalische Kanonkünste und Devisenstücke (1) — Haupt-S (1½) — Pros (1½) — CM instr. (2), voc. (durch Assistent Dr. Adrio) (2).

Prof. Dr. G. Schünemann: Franz Liszt und Richard Wagner, eine Einführung in Musik und Kultur ihrer Zeit (2) — Übungen über die Grundfragen der Musikästhetik (2).

Prof. Dr. G. Frotscher: Das deutsche Lied II (von der Zeit Goethes bis zur Gegenwart) (2) — Pros (Unterstufe) (1½) — Kolloquium über Gegenwartsfragen der Musik II (1) — Übungen zur Aufführungspraxis (mit Einrichtung älterer Musikwerke) (1).

Lektor Prof. Dr. W. Danckert: Persönlichkeitstypen in der Musik (2) — Stilkritische Übungen an Werken des 17.—18. Jahrhunderts (1) — Harmonielehre I (1½) — Kontrapunkt (Übung im Vokalsatz) (1).

Prof. Dr. E. Schumann: S für Militärmusik (1½) — Forschungsarbeiten (Akustik).

Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Einführung in die musikalische Akustik (2) — Einführung in die wissenschaftlichen Grundlagen des künstlerischen Singens (1) — Übungen zur musikalischen Akustik (2).

Bern. Wintersemester. Prof. Dr. E. Kurth: Das Zeitalter Haydns und Mozarts bis zu den Anfängen Beethovens (mit Erläuterungen an Schallplatten) (2) — Pros: Definitorium und Repetitorium zur Musik des ausgehenden Mittelalters (gemeinsam mit Frl. Dr. Balmer) (2) — S: Bachs Choralbearbeitungen für Orgel (2) — Harmonielehre für Anfänger (2) — CM (Besprechung und Ausführung älterer Chor- und Instrumentalmusik) (2).

Privatdozent Dr. M. Zulauf: Übungen zur Mensuralnotation des 16. Jahrhunderts (1).

Privatdozentin Dr. L. Balmer: Einführung in die Analyse von Kunstwerken (1) — Übungen zur Harmonielehre von Prof. Kurth (1) — Pros. (s. Kurth) — Historische Kammermusikübungen, zum Teil im Anschluß an das CM (2).

Breslau. Universität. Doz. Dr. Fr. Feldmann: Musikgeschichte der Spätgotik und der beginnenden Renaissance (2) — Übungen im Anschluß an die Vorlesung (1) — S: Besprechung ausgewählter Meisterwerke des 19. Jahrhunderts (2).

Akademisches Institut für Kirchenmusik. Prof. Dr. J. Steinbeck: Übungen im evangelischen Gemeindegesang (1) — Akad. Musiklehrer Domkapellmeister Dr. P. Blaschke: Palestrinas Kontrapunkt II (2) — Choralübungen (1).

Akad. Musiklehrer, Kantor und Oberorganist G. Richter: Praktische Orgelübungen.

Dresden. Technische Hochschule. Doz. Dr. G. Pietzsch: Musik der Gegenwart (1) — CM instr. (2).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: G. F. Händel, Welt und Werk (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (in Verbindung mit Konzert- und Opernbesuch) (1) — S: Die Oper Händels in der Gegenwart (2) — CM, Sing- und Spielgruppe (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. G. Kempff: Musikalische Liturgik (Luthers liturgische Schriften) (4) — Die geistlichen Schauspiele des Mittelalters (2) — Sprechkurse (Ausbildung im Sprechen und Singen) (2) — Unterricht im Orgel- und Cembalospiel (1) — Kontrapunkt (2) — Harmonielehre (2) — Akademischer Chor A, B (2) — Akademisches Orchester (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Übungen zur deutschen Liedkunst des 16. Jahrhunderts (2).

Halle (S.). Prof. Dr. M. Schneider: Szenische Musik und das Werden der Oper (2) — S (2) — Pros (2).
Doz. Dr. W. Serauky: Musik der Wiener Klassik (1) — Übungen zu den Frühopern Mozarts (in Auswahl) (2) — Musikwissenschaftliches Kolloquium: Probleme der Mehrstimmigkeit des Mittelalters (1) — Kammermusikübungen: gemeinsames Spielen älterer Kammermusikwerke (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Harmonielehre (f. Fortgeschrittene) (2) — Allgemeine Musiklehre und Harmonielehre (f. Anfänger) (2) — Übungen im Chorsatz, verbunden mit Formenlehre (2) — Kontrapunktische Übungen (2).

Jena. Doz. Dr. O. zur Nedden: Die europäische Musik seit dem Impressionismus (die Probleme der zeitgenössischen Musik), mit Beispielen auf Schallplatten (1) — Kolloquium: Das Concerto grosso (1) — S: Übungen zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (2).
Lehrbeauftr. Prof. Dr. R. Volkmann: J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier II. Teil, vorgespielt und erläutert (2) — Proben des Philharmonischen Chors, des Jenaer A-cappella-Chors und des Jenaer Männergesangvereins (je 2).
Lehrbeauftr. Dr. H. Möller: Ausgewählte Kapitel aus der europäischen Volksliedkunde, Beispiele mit Erläuterungen (1).

Königsberg (Pr.). Prof. Dr. H. Engel: J. S. Bach, Klavierwerke (2) — Deutsche Romantik (2) — S: Kirchenmusikalische Übungen (1), Übungen zu Heinrich Schütz (2) — CM (Chor) (2).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Kantate und Oratorium (3) — Die deutsche Volksmusik, Vergangenheit und Gegenwart (1) — Pros Vorkurs: Grundbegriffe der Akustik (durch Assistent Dr. habil. Husmann) (1), Hauptkurs: Kammermusik 1750—1850, Referate (2) — S: Musikgeschichte deutscher Städte (2) — CM voc.: Orlando di Lasso (durch Dr. habil. Husmann), instr.: Die beiden Haydn (zus. 2).
Lektor Prof. F. Petyrek: Harmonielehre I, II; Kontrapunkt I, II; Kanon- und Fugenkomposition; Generalbaß- und Partiturspiel (je 1).
Prof. Dr. A. Simon: Deutsche Stilistik (1) — Sprechbildung (2 Gruppen, je 2) — Einführung in die Schallanalyse (mit Prof. Dr. Junker) (2) — Übungen für Sprecherzieher — Liturgisches Sprechen und Predigtvortrag (1).
Univ.-Musikdirektor F. Rabenschlag: Übungen im liturgischen Singen (1).
Prof. Dr. W. Sulze: Grundzüge der Physiologie des Gehörs, der Stimme und Sprache (2).
Assistent Dr. habil. A. Wellek (Psychologisches Institut): Psychologie und Ästhetik der Musik (2).
Prof. Dr. B. Schier: Das deutsche Volkslied (2).

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Geschichte der Instrumentalmusik (1) — Probleme der Musiktheorie (1) — Übungen zu Problemen der Musikgeschichte und -theorie (1) — Chorsingen: Bach, Hohe Messe (2) — CM instr. (2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Die Sinfonie seit Beethoven (3) — Musikalische Schriftkunde vom 13. bis 15. Jahrhundert (2) — S (2).
Prof. Dr. O. Ursprung: Dramen mit Musik in Mittelalter und Renaissance (2) — Stilkundliche Übungen zur älteren Musikgeschichte (2).
Prof. Dr. K. Huber: Deutsche Volksmusik: Die deutsche Volksballade (2) — Musikästhetik (2).
Prof. Dr. G. F. Schmidt: Die deutsche Oper und das deutsche Singspiel von J. A. Hiller bis zum Beginn der Romantik (2) — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene (2).
Lehrbeauftr. Dr. R. Häfner: Harmonielehre für Anfänger (2) — Kontrapunkt für Anfänger (3).

Prag. Prof. Dr. G. Becking: Die Tonkunst der Deutschen. Einführung in Wesen, Grundlagen, geschichtliche Bedeutung (2) — Franz Schubert (1) — S: Schulmusikfragen (2) — Pros: Übungen zum deutschen Volksliede (2) — CM (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Die instrumentale Kunst des Barockzeitalters (3) — Der junge Wagner (1) — Haupt-S (2) — Pros (gemeinsam mit Prof. Dr. Nowak) (2) — CM instr., voc.: Aufführungsübungen alter und zeitgenössischer Musik (gemeinsam mit Prof. Dr. Nowak) (je 2).

Prof. Dr. A. Orel: Franz Schubert (1) — Stilkunde (mit Übungen) (2) — Geschichte der frühen Mehrstimmigkeit (2) — Die Notenschrift des späten Mittelalters (2).
Prof. Dr. R. Haas: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (1).
Prof. Dr. L. Nowak: Die deutschen Musiktheoretiker in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts II (2).
Lektor W. Tschoepe: Kontrapunkt (2) — Harmonielehre (2) — Formenlehre (1).

Zürich. Wintersemester. Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez: Grundtatsachen und Hauptbegriffe der Musikästhetik (2) — Repetitorium der Geschichte der Musiktheorie (1) — Geschichte des Oratoriums im Überblick (1) — S: Übungen zur Vorlesung über das Oratorium (1), Repetitorium der Harmonie- und Formenlehre (1½) — CM voc. et instr. (1½).
Prof. Dr. F. Gysi: Von Monteverdi bis Puccini: die Meisterwerke der italienischen Oper (2) — Führende Komponisten der Gegenwart (2) — S: Musikalische Erziehungs- und Bildungsprobleme (1).

Mitteilungen

Noch einmal „Vestiva i colli".

Zu meiner Abhandlung im 2. Heft dieses Jahrganges verdanke ich der tätigen Anteilnahme zweier verehrter Leser des Archivs Ergänzungen, die hier auch dem übrigen Leserkreis dargebracht seien. Erstens wies mich Prof. A. Schering freundlichst darauf hin, daß auch Adriano Banchieri in seiner Madrigalkomödie „La pazzia senile" Palestrinas Madrigal verulkt hat. Der Text lautet dort, an Beckmessers „Bleisaft und Duft" gemahnend (Torchi IV, 331):

Rostiva i corni e le castagne in forno,
Il prim'havea de i novelli humori
Sospiravan le rane arbori e mori,
Cinti d'herbe e di trombe in fin al corno.
Quando mi corro al'apparir d'un storno
Cogliendol con la man tra puri fiori
Mi disse un sier guidon, per tanti ardori
A te mi volgo, e leccami d'intorno.

In seinem Terzettsatz dazu hat Banchieri nach einem einleitenden quasi-Lautenritornellchen zwar das Palestrinasche Kopfmotiv, dies aber etwas dümmlich durchgeführt, was die Komik des Einfalls trefflich erhöht. Schering hat in einem Aufsatz in der „Musik" 1911, Heft 20 diese Stelle geradezu als Vorbild zu Wagners Preisliedparodie angesehen — wozu freilich zu bedenken ist, daß auch schon Lortzings „Hans Sachs" das Motiv der Liedentstellung hat.

Zweitens verdanke ich Herrn Pfarrer Dr. W. Kurthen die Beobachtung, daß Anerios Vestiva-Messe Palestrinas achtstimmiger Motette „Laudate dominum omnes gentes" auffällig ähnelt, und ich konnte auf seine Anregung hin feststellen, daß das ganze Stück, dessen *F*-dur-Versetzung mir spürbares Unbehagen bereitet hatte (man sehe oben S. 149f. und 152), tatsächlich identisch ist mit Palestrinas Messe Laudate dominum (Ges.-Ausg. Bd. 22). Offenbar hat sich Santini oder schon sein Gewährsmann durch die in der Tat große Ähnlichkeit beider Kopfmotive zu der falschen Bezeichnung verführen lassen. Die Aneriosche Messe ist also bei Ambros IV 73, bei P. Wagner (Gesch. d. Messe, S. 430), bei Frey, im Santini-Katalog und bei mir zu streichen.

Hans Joachim Moser, Berlin

*

Der Dozent für Musikgeschichte Dr. Leopold Nowak (Universität Wien) wurde zum außerplanmäßigen Professor ernannt.

Am 20. November starb in München Prof. Dr. Alfred Lorenz. Eine Würdigung der musikwissenschaftlichen Arbeit des Verstorbenen wird das nächste Heft bringen.

Verantwortlich: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

während die spätere Anweisung einzelne Solosänger in das Instrumentenensemble singen heißt[1]. Die chronologische Reihe von Musizierbildern, welche W. Ehmann vorlegt, erweist ebenfalls das Überhandnehmen der Instrumente um 1550[2].

Ludwig Senfls Liedschaffen steht am Anfang dieser Entwicklung. Bei dem Mangel an einwandfreien Belegen für die Tenorliedpraxis gilt es, seine Lieder daraufhin zu prüfen, ob sie mit dem nachweislichen Aufführungsapparat, mit der Cantorei, ausführbar sind. Dabei darf man wohl die Gesangskunst der Alten nicht unterschätzen. Auch wird man die Regeln für die Vokalmusik der klassischen A-cappella-Zeit nicht unbesehen auf das deutsche Lied anwenden dürfen. Dann aber kann wohl gesagt werden, daß bei den meisten Liedern Senfls mit einer ausgewählten Schar von Sängern und mit Zuzug von stützenden Instrumenten sich eine wirkungsvolle Darbietung erreichen läßt, ohne daß die von Schering erwartete unschöne Wirkung zustande kommt. Dies ist sogar heute nicht ausgeschlossen mit Sängern, die doch nach ganz anderen Grundsätzen geschult sind; warum sollten es die auserlesenen fürstlichen Kapellsänger, die Spezialisten in der Kunst des brabantischen Diskantierens, nicht gekonnt haben?

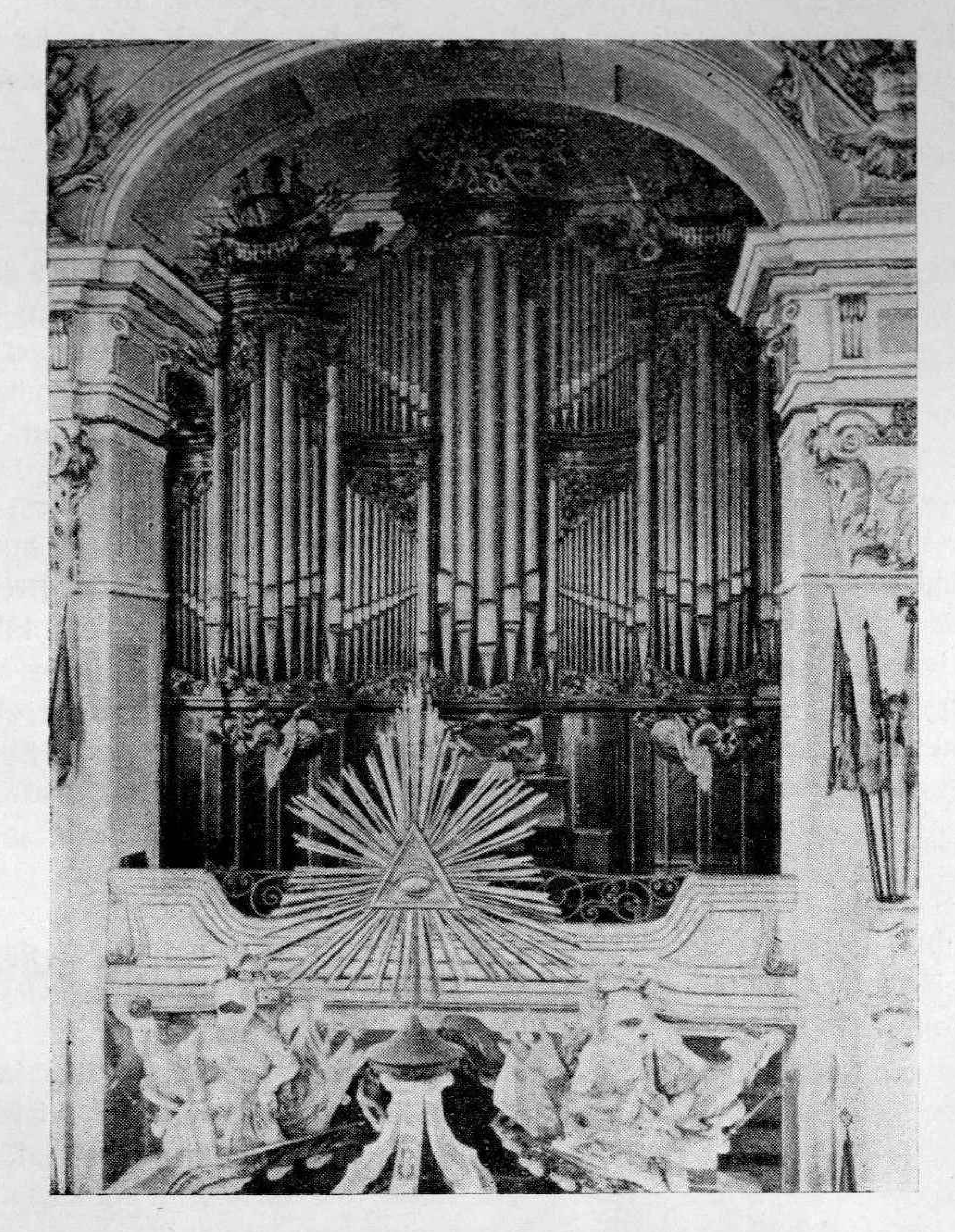


Abb. 3. Jost Ammann 1568: *Eygentliche Beschreibung aller Stände.* Frankfurt 1568, Sigmund Feyerabend. 6 Sänger

[1] Praetorius, Syntagma, S. 139. Über das „Dareinsingen" des Textes, siehe oben S. 2, Anm. 4. [2] Ehmann, a. a. O., S. 78ff.

„Die Verbeßerung der zweiten Disposition der Neuen orgel bestehet darin

1. Kommen im oberwerk anstatt 4 Fuß nun 8 Fuß, also daß sich die Pfeifen 2 o. 3 Fuß höher praesentiren
2. Kommen 4 Stimmen mehr, als 1. obgedachtes 8 Fuß Principal, 2. Quintadena 16 Fuß, 3. Fugara 4 Fuß, 4. Tertia a 2 Fuß und
3. die Mixtur im ober werk ist alhier 4fach, anstatt vorhin 3fach
4. die Vox humana welche in der ersten disposition nur halb war, wird hier gantz, und bekomt also dieses Werk 263 Pfeifen mehr als das vorige
5. Das Schnitz Werk ist überall an der Seite vergrößert, wird aber durchgehends sauberer verfertiget, als die Zeichnung weiset.



Potsdam, Garnisonkirche (1730—1732)

6. Da die Breite der orgel in der ersten disposit: inclusive mit den Pfeifen 26 Fuß breit war, wird sie jetzo $27^1/_2$ Fuß.
7. Die Wind Laden werden größer, und die Regierung muß auch vermehret werden.

Curas."

Der gewissenhafte Sekretär Curas holt sich nun zwei Sachverständige, den Nikolai-Organisten Lutterodt und den Domorganisten Heine, und läßt sich eingehend beraten, wie aus dem folgenden Schriftstück zu ersehen ist, wo jeweils auf der linken Seite die Fragen des Sekretärs Curas und auf der rechten Seite die Antworten der beratenden Organisten aufgezeichnet sind:

Als Wagner im Mai 1749 plötzlich stirbt, kommt der Orgelbau zunächst einige Monate ins Stocken. Die Gemeinde muß einen neuen Meister suchen, der die Leitung des Baues übernimmt, und verhandelt mit dem Orgelbauer Peter Migendt aus Berlin, einem ehemaligen Schüler und Gesellen Wagners. Migendt kommt Ende November 1749 nach Salzwedel, besichtigt die Orgel und macht Vorschläge



Salzwedel, St. Marien (1747/1749)

zur Vollendung des halbfertigen Werkes. Die Verhandlungen, die sich bis Juni 1750 hinziehen, scheinen jedoch nicht zu dem gewünschten Ziele geführt zu haben, denn im Juli 1750 wendet sich die Gemeinde an den Orgelbauer Gottlieb Schultze aus Ruppin und schließt mit ihm einen Vertrag, wonach Schultze das Werk für 1100 Taler vollenden soll.